



## **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

Dipartimento di Antichità, Filosofia, Storia  
(DAFIST)

Corso di Dottorato in Studio e Valorizzazione del Patrimonio storico,  
artistico-architettonico e ambientale  
Curriculum Storia e Conservazione dei beni culturali artistici e architettonici

Ciclo XXXIII  
Anno di discussione 2021

### **Evoluzione del Divisionismo nel Novecento. Vicende, protagonisti e ricezione critica**

Dottorando:  
Stefano Picceni

Tutor:  
Prof.ssa Paola Valenti



## **Sommario**

### **INTRODUZIONE, METODOLOGIA E STRUMENTI DI INDAGINE**

- I. Storia della ricezione del divisionismo**
  - I.I. *Il ruolo della critica***
  - I.II. *Roberto Longhi***
  - I.III. *La mostra dei divisionisti a Parigi nel 1907***
- II. Il carteggio tra Matteo Olivero e Giuseppe Pellizza**
- III. Matteo Olivero futurista uno “scherzo ben studiato”**
- IV. Cesare Maggi**
- V. Eugenio Olivari e la pittura divisionista in Liguria**
- VI. Edoardo Berta**
- VII. Giacomo Balla pre-futurista, il divisionismo che non c’era**
- VIII. La montagna dei divisionisti, emblemi e difformità**

### **APPARATI**

### **APPARATO ICONOGRAFICO**

### **BIBLIOGRAFIA**

## INTRODUZIONE, METODOLOGIA E STRUMENTI DI INDAGINE

*“Tanto, forse, tutto è già stato scritto sul divisionismo e i suoi principali attori.”<sup>1</sup>*

Il presente lavoro di ricerca, nel suo primo configurarsi, è stato impostato come prosecuzione ideale della mia Tesi di specializzazione<sup>2</sup>, nella quale alcuni argomenti esaminati fornivano spunti per ulteriori indagini, suggerivano un ampliamento o meritavano un maggiore approfondimento. Mantenendo come punto di partenza la proposta di metodo che era risultata efficace, ovvero l’analisi delle fonti primarie e archivistiche, si sono ampliati i limiti cronologici precedenti e l’indagine ha cercato di colmare aree del settore disciplinare che necessitavano di revisioni o integrazioni tramite prove cogenti. Riesaminando il periodo che va dal 1899 al 1914 attraverso la lettura della critica coeva alla produzione delle opere e la letteratura artistica successiva, cioè quella che nel corso del Novecento, per ragioni di consequenzialità, ha racchiuso la produzione pittorica in categorie stagne: divisionismo - futurismo, ho proposto il ridimensionamento della cesura tra i due movimenti e, comprovata la difficoltà di poter circoscrivere una “seconda generazione di divisionisti”, la definizione stessa di divisionismo, nei suoi diversi sviluppi novecenteschi, al fine di darne una lettura meno univoca. Nella letteratura critica riguardo il particolare aspetto dei contatti intercorsi tra tardo divisionismo e primo futurismo ho notato l’assenza di chiarezza tra continuità e contrapposizione.

*“Si sa dove si comincia ma non si sa dove si finisce”*, diceva Morbelli, quindi come e fino a che punto si può parlare di divisionismo dopo il 1907?

Una possibile risposta è stata sviluppata nei capitoli centrali dell’elaborato, prima dei quali mi sono sembrate appropriate una rilettura della storia critica del divisionismo attraverso

---

<sup>1</sup> F.L. Maspes (a cura di), *Emilio Longoni: atmosfere*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 18 settembre - 18 ottobre 2014), Gallerie Maspes, Milano 2014, p. 9.

<sup>2</sup> S. Picceni, *Riflessioni sul divisionismo dal carteggio tra Giuseppe Pellizza e Giovanni Segantini con alcuni inediti*, Tesi di specializzazione, Scuola di specializzazione in Beni Storico-artistici, Università degli Studi di Genova, relatore Prof.ssa P. Valenti, A.A. 2016-2017. Il nucleo principale della tesi è stato la ricostruzione del carteggio, in gran parte inedito, tra Giuseppe Pellizza e Giovanni Segantini, 1894-1899, e la conseguente analisi di tutti gli elementi che la corrispondenza conteneva: genesi delle opere e della pittura divisionista, il rapporto con i colleghi e i critici d’arte, le contemporanee esposizioni e pubblicazioni. Seguivano due approfondimenti, i viaggi studio di Pellizza in Engadina e le tematiche simboliste presenti, più o meno scientemente, nelle opere dei due artisti. Al fine di evitare inutili ripetizioni nessun documento archivistico e testo bibliografico presente in quella ricerca è stato riutilizzato in questa.

le tappe fondamentali della sua ricezione, le principali esposizioni e l'evolversi degli studi; una puntualizzazione del ruolo che giocarono i critici d'arte nell'alterna fortuna degli artisti loro contemporanei, e uno sguardo a un eminente storico dell'arte del Novecento che, apparentemente, col divisionismo ebbe poco a che fare: Roberto Longhi.

In particolare quattro pittori hanno consentito di monitorare l'evoluzione e il mutare delle istanze del divisionismo delle origini lungo i primi tre lustri del XX sec. L'approfondimento di tali personalità, scarsamente considerate rispetto ad altre e relegate nella cerchia degli imitatori o peggio chiamati "petit maîtres", delle loro opere e della critica loro dedicata, ha permesso il corretto inquadramento. Lo scopo era anche restituire la giusta evidenza ad artisti meritevoli ma poco noti, scarsamente considerati dagli studi accademici, fuori dai grandi circuiti museali e dalle mostre *mainstream*.

Matteo Olivero, presentato principalmente attraverso la ricostruzione del carteggio con Giuseppe Pellizza, la sua personale applicazione dell'estetica divisionista e il suo episodico approccio al futurismo, entro una burla troppo ben congeniata per essere stata solo uno scherzo. Cesare Maggi, il divisionista più ortodosso della "seconda generazione".

Eugenio Olivari che elaborò le sue tele nel peculiare, vivace ambiente artistico della Liguria d'inizio XX secolo. Ed Edoardo Berta, ticinese, artista di raccordo tra cultura figurativa lombarda e Svizzera<sup>3</sup>. Mi ero prefissato di scrivere qualcosa che andasse al di là del pensiero comune riguardo questi artisti, racchiusi a volte anche nella sfera del provincialismo, fatto che non ne consentiva una visione più ampia. È stata stimolante l'idea di dare una possibilità di confronto tra le tendenze avanguardistiche, innovatesi dal divisionismo e quelle più tradizionali che hanno portato ai buoni esiti dei pittori della seconda generazione, che traghettarono il divisionismo oltre la Prima Guerra Mondiale.

Le loro opere andavano riconsiderate anche perché correavano il rischio di essere adombrate se non assorbite nel corpus dei maggiori protagonisti della prima generazione<sup>4</sup>.

Grazie soprattutto all'apporto delle fonti archivistiche è apparsa in tutta la sua evidenza la centralità della figura di Giuseppe Pellizza, che fa da punto di partenza e trait d'union tra le fasi storiche e gli artisti stessi. Le dichiarazioni leggibili nelle carte d'archivio di Pellizza, formulate durante la prima fase di sviluppo del divisionismo, ne affermano la

---

<sup>3</sup> Nell'analisi delle opere dei quattro artisti ho tenuto presente i contenuti iconografici senza specificatamente esaminare le suggestioni che ne derivano quali la contrapposizione tra pittura accademica, pittura sociale e pittura di paesaggio; contrapposizioni che a inizio Novecento avevano minore importanza rispetto al decennio precedente.

<sup>4</sup> G. Belli, F. Rella (a cura di), *L'età del divisionismo*, Electa, Milano 1990, pp. 23-24.

natura e le possibilità: *“Coloro che lo applicano sono dei pionieri e la loro opera sarà presa d’esempio dalle future generazioni”*. Dichiarazioni effettivamente profetiche se si pensa alla lunga vita del divisionismo, presente per circa tre decenni nel percorso della pittura italiana: nel transito dalla crisi del realismo all’avvento delle poetiche idealiste, al modernismo del primo Novecento, fino all’avanguardia futurista. Trent’anni dalla Triennale di Brera del 1891 all’Esposizione Nazionale alla Prima Biennale Romana del 1921. L’estensione temporale è dovuta ai fatti per come si svolsero, ma richiede che si metta ordine e si distingua nel corso degli anni tra continuità e cambiamenti, tra coloro che hanno lavorato sull’esempio dei “maestri” e i nuovi innesti creatisi dalla vivace intelligenza di altri, sia dalle influenze straniere moltiplicatesi negli *ismi* del primo Novecento. Rimanere dei seguaci, prigionieri di uno stile e di schemi iconografici deprivati dei contenuti ideali dei “maestri” fu il rischio evitato dai pittori vicini a Pellizza: Berta, Olivero e Angelo Barabino, corso invece dai “segantini di stretta osservanza”, in primis Carlo Fornara. *“Troppo Segantini!”* aveva commentato Boccioni osservando i dipinti di Fornara alla Biennale di Venezia del 1907, a causa dei paesaggi ricorrenti, restituiti con fedeltà ma poca passione.

Oltre la ricostruzione dei carteggi una parte interessante della ricerca negli archivi privati è stata poter studiare il materiale cartaceo che gli artisti conservavano nei loro atelier: ritagli di giornali, biglietti del treno, menù, santini, segnalibro; in particolare i ritagli di quotidiani oggi fuori stampa, quindi sconosciuti, sui quali, giornalisti di provincia, dimostravano guizzi di acuta intelligenza e buone capacità di osservazione dell’arte del loro territorio. Di seguito alle lettere inedite mi sono concentrato su una bibliografia poco frequentata per non dire cose scontate o già più volte ribadite.

Non è sembrato opportuno e soprattutto necessario proporre un’ennesima e senz’altro inutile rivisitazione degli studi degli anni settanta, quelli che avevano definitivamente chiarito la non derivazione del divisionismo dal puntinismo francese, in favore della messa a fuoco di nodi critici meno noti che ho ritenuti significativi, ben oltre l’esordio ottocentesco del divisionismo, insieme ad altri aspetti non ancora sufficientemente studiati o da rivedere. Ad esempio la già citata “nascita” del futurismo dal divisionismo dovuta ai dipinti giovanili di Giacomo Balla, considerati e acclamati come divisionisti, ma nei quali della tecnica effettiva di un Segantini, di un Morbelli o di un Pellizza, c’era poco se non nulla.

Oltre alla figura centrale di Pellizza con il suo lascito umano e artistico, l'attenzione è stata necessariamente posta su alcuni momenti salienti che coinvolsero altre personalità, imprescindibili per la storia del divisionismo: Morbelli, Nomellini e Previati, che sono presenti nella trattazione non per i loro lavori più famosi ma per l'interazione con i quattro artisti sopra citati.

È stato impossibile e sarebbe stato antistorico non considerare, almeno lateralmente, altri autori come Luigi Onetti, Angelo Barabino e Giuseppe Cominetti, nei cui corpus pittorici si possono trovare opere di elevata qualità, finanche uniche, che sorprendono per la consapevolezza e l'autonomia con le quali lavorarono.

Occorre sottolineare che il presente elaborato è frutto del nostro tempo e della considerazione di cui gode ora quella pittura che negli anni quaranta era ancora definita: "pallida imitazione di un'altra". Il gusto estetico è cambiato, gli studi si sono evoluti, si sono sempre più approfonditi e hanno affrontato le questioni da diversi punti di vista.

In ultima istanza ho ritenuto opportuno, visto il recente ricorrere dell'equivoco, di ridimensionare la connotazione di "pittori di montagna" che nel tempo, per colpa di certune mostre è divenuta, per associazione, emblema erroneo di quasi tutti i divisionisti.

Rispetto al progetto originario non è stato possibile procedere nello spoglio puntale delle riviste d'epoca anni cinquanta, periodo coincidente con importanti esposizioni e i primi approfondimenti a livello storiografico e filologico del divisionismo; e con l'indagine dei contenuti simbolisti nelle opere novecentesche di Emilio Longoni a confronto con le contemporanee ricerche, così diverse per tecnica e substrato culturale, della "Scuola romana", l'eredità di Nino Costa, la pittura di Mario de Maria e Giulio Aristide Sartorio, il simbolismo di Giorgio Kienerk e Antonio Discovolo.

## I. Storia della ricezione del divisionismo

*“ore 10. Mentre scrivo un bel sole illumina i tetti e la campagna bianchissima per la neve caduta ieri. Il Secolo incomincia fra la purezza della natura illuminata. Io prendo di qui le mosse verso i futuri anni, speranzoso che mercé il grande amore che io porto all’arte e ad ogni cosa bella mi sarà dato rapire qualche luminoso raggio per proiettarlo su questo mio paese rimasto in passato modestamente nell’ombra. Fede, forza e costanza mi assistano nel cammino che intraprendo.”*

*Giuseppe Pellizza*<sup>5</sup>

Il divisionismo è stato tardivamente riconosciuto in Italia, mentre all’estero è tutt’ora poco conosciuto, ignorato come movimento autonomo. Ho svolto delle interviste statistiche al Musée d’Orsay di Parigi presso *Morticino* di Pellizza e alla Alte Nationalgalerie di Berlino presso *Ritorno al paese natio* di Segantini. Un’alta percentuale, circa l’80% dei volontari intervistati, tutti in possesso di un livello d’istruzione medio alto e vicini a vario titolo al mondo dell’arte, ha risposto di non conoscere il divisionismo italiano e di non aver mai sentito nominare Giovanni Segantini e Giuseppe Pellizza. Una percentuale più bassa, circa il 50%, ha riconosciuto *Quarto stato* ma non sapeva chi fosse l’autore.

Esistendo già importanti dibattiti accademici riguardo la lunga sfortuna critica del divisionismo e la sua tardiva collocazione storiografica è utile ripercorrerne l’iter puntualizzando però alcune voci e analizzando diversi punti di vista, non partendo dal suo esordio ma poco più avanti negli anni della prima “crisi”.

Il primo articolo che ha spiegato al pubblico cosa fosse il divisionismo è stato scritto, in forma di saggio, dal pittore e cronista d’arte Anton Maria Mucchi in occasione dell’Esposizione generale italiana di Torino del 1898. Per la redazione Mucchi aveva raccolto informazioni dalla sua corrispondenza con Pellizza.

L’articolo è importante perché espone compiutamente le circostanze che avevano portato alla nascita di questa forma d’arte. Vengono riassunti puntualmente i processi scientifici e le leggi che le avevano dato origine, da Newton e Seurat, da Rood a Chevreul, fino

---

<sup>5</sup> Archivio Studio Pellizza di Volpedo [d’ora in poi ASPV], Copialettere e minutarie per l’anno 1901, 1 gennaio, f. 1.



all'intuizione di Ugo Fleres che ne individuava la prima applicazione pittorica nell'affresco absidale di Pietro da Cortona in S. Maria in Vallicella a Roma<sup>6</sup>.

Mucchi specifica da subito che il divisionismo pur fondandosi su leggi fisiche non è scienza ma arte quindi pubblico e critica devono conoscerlo nelle sue diverse manifestazioni. Gli artisti che lo applicano sono definiti ribelli perché a fine Ottocento rappresentano la rivoluzione dell'arte, ma attraggono coloro che vedono le loro opere con l'ideale della luce, una lotta fatta con un'anima intimamente moderna dalla quale escono a volte abbattuti a volte vittoriosi. Secondo Mucchi l'entusiasmo che gli artisti mettono nella copia del vero con la loro tecnica arriva, a dipinto terminato, a colpire gli organi psichici e ricettivi poiché la mente umana rifugge le tenebre e ricerca la luce; specialmente alla data del 1898 quando la tecnica divisa che al suo esordio era apparsa troppo violenta ora si è attenuata. Quando il pubblico, spiega, perfino quello che odia la modernità, sarà libero dal proprio misoneismo, comprenderà stabilmente cosa c'è dietro a quei dipinti attraenti, i divisionisti avranno vinto. Segue un'affermazione che certamente un critico non avrebbe osato ma un pittore verso colleghi che stima sì, cioè che i quadri divisionisti sono veramente belli perché le anime di chi li ha creati sono veramente belle, anime di veri artisti, dotati di ingegno buono che si afferma sempre utilmente. Dopo l'entusiasmante introduzione l'articolo si concentra sugli artisti presenti alla generale, in particolare Pellizza, trionfatore con *Lo specchio della vita* grazie all'effetto voluto nella costante premeditazione, e sugli assenti: Segantini, Grubicy, Morbelli.

Un articolo audace ma effettivamente profetico che in chiusura enuclea una meditazione sull'arte contemporanea in generale: *“Dinanzi alle opere nuove s’ammira con entusiasmo l’idea che viene ad aver vita in una chiara forma, anzi s’ammira la vita stessa che si incarna nell’arte, poiché l’arte non è che la vita sentita ed espressa nella sua maggiore intensità.”*<sup>7</sup>

Nel 1913 Ugo Nebbia, pittore e giornalista, che nella Parigi d'inizio secolo aveva studiato le avanguardie, esperienza fondamentale per la sua attività di critico e teorico dell'arte contemporanea, attraverso un memorabile, lungimirante articolo pubblicato su «Emporium», preceduto dalla nota della Direzione che sentiva di volersi quasi scusare con

---

<sup>6</sup> U. Fleres, *La pittura d'oggi in Italia*, in “L'Arte all'Esposizione del 1898”, n. 2, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898, pp. 11-15.

<sup>7</sup> A.M. Mucchi, *Il Divisionismo*, in “L'Arte all'Esposizione del 1898”, n. 22, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898, pp. 171-174.

i lettori bacchettati<sup>8</sup>, cerca di accompagnare il pubblico italiano nella comprensione dei pittori d'avanguardia, in primis i futuristi, e alla riflessione sul recente passato. Invita, cosa che risulta piuttosto semplice al fruitore di oggi che guarda le opere di allora, a non tenere gli occhi chiusi e sforzarsi di pensare cosa l'artista volesse comunicare e non scandalizzarsi per le voci che si alzano a destare dal torpore il vecchio in favore del nuovo. Come dice il neon che campeggia sul tetto della GAM di Torino: "All art has been contemporary". Nebbia rammenta il caso dell'*Olympia* manetiana, lo scandalo che fu alla sua uscita, tanto da non poterla accettare sotto lo stesso tetto della *Gioconda* e ora meta di visitatori che le rendono omaggio. Rievoca che trent'anni prima i taluni che sbeffeggiavano Tranquillo Cremona perché dipingeva con la spugna, ora ne rimpiangono la prematura scomparsa. A proposito dei divisionisti rammenta che gli stessi che proclamavano come assurdo il tramutare la pittura nella tavolozza divisionistica, sono ora sconcertati se un artista aspira alla fortuna segantiniana, "*Voi non sarete mai Segantini*", e lamentano il lieve cambiamento stilistico di Previati, che sente di avere altro da comunicare. Nel presente, ammonisce che gli artisti devono vivere con le loro idee e la loro sensibilità: "[...] *chi davanti a una tela mettiamo di Carrà o di Boccioni o di Severini si gratta la zucca con aria sgomenta, non per domandarsi cosa vogliono mai costoro, ma per chiedersi dove mai s'andrà a finire di questo passo. Non c'è da temere: non si va a finire e neppure a ricominciare. Si va ad ogni modo avanti. E non è sempre buon camminatore che non si mette all'avanguardia.*"<sup>9</sup>

All'XI Biennale di Venezia nel 1914, quando ormai il divisionismo, tutt'altro che storicizzato, era nella sua parabola discendente, soverchiato dalle avanguardie se non per il lavoro dei massimi esponenti che lo hanno continuato a utilizzare con ottimi risultati, graditi al pubblico e agli acquirenti fino agli anni trenta, Longoni in primis, Fornara e, più occasionalmente Matteo Olivero, viene creata dalla Presidenza, come il regolamento consentiva, la Sala dei Divisionisti italiani<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> U. Nebbia, *Sul movimento pittorico contemporaneo*, in «Emporium», vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo maggio 1913, pp. 421-438. Nota della Direzione: "*L'Emporium col pubblicare il presente articolo non ha inteso di entrare in apprezzamenti sulle attuali tendenze artistiche, apprezzamenti tutti di cui lascia la paternità all'egregio autore. La nostra rivista vuole semplicemente, per seguire il proprio programma, tenere informati i lettori sulle nuove scuole, sulle loro teorie fondamentali e sui loro postulati.*"

<sup>9</sup> Ibid. p. 483.

<sup>10</sup> Regolamento generale. Mostre di gruppi: La Presidenza potrà consentire a qualche gruppo d'artisti d'esporre collettivamente, purché le loro opere si conformino ad un programma estetico ben definito ed omogeneo e purché il gruppo abbia fatto buona prova in altre Esposizioni italiane o straniere. in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo. Terza edizione definitiva*, premiato stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1914, p. 11.

Tutti gli artisti presentavano opere inedite ma scorrendo l'elenco delle partecipanti: Emilio Borsa, Gaetano Cigarini, Carlo Cressini, Arturo Dazzi, Giulio Ettore Erler, Alberto Falchetti, Enrico Lionne, Baldassarre Longoni, Emilio Longoni, Augusto Majani, Eugenio Marana, Vindizio Nodari Pesenti, Plinio Nomellini, Matteo Olivero, Lazzaro Pasini, Gaetano Previati, Clemente Pugliese-Levi, Luigi Rossi, Sirio Tofanari, Raul Viviani, non sembrano, qualcuno escluso, esponenti particolarmente significativi del divisionismo e le opere, seppure esclusive, non calzavano col senso di *programma estetico ben definito* imposto dal regolamento.

Figuravano maestri di comprovata esperienza e pittori che non avevano la portata di altri della seconda generazione; nella medesima rassegna erano pure presenti la personale di Carlo Fornara con 24 tele<sup>11</sup>, *Serenità*, l'ultimo e migliore dipinto divisionista di Cesare Maggi, in Sala 27<sup>12</sup> e *Le due madri* di Segantini, solitario in Sala 21<sup>13</sup>.

L'effetto sul pubblico non dovette essere di grande chiarezza poiché si era fatta un'associazione di dipinti senza una presentazione che li giustificasse. A fianco di illustri rappresentanti della tecnica come Longoni con *Sorriso del lago*, Previati con *I funerali di una Vergine*, Nomellini con *I doni della terra* e Olivero con *Il Santuario*; gli altri artisti escludendo Baldassarre Longoni, Cressini, Lionne e Pugliese-Levi, non facevano, e non hanno mai fatto parte, del circuito divisionista conosciuto.

Nel 1914 anche a Roma entro l'annuale esposizione degli "Amatori e Cultori", lo stesso anno in cui debuttava la mostra della Probitas<sup>14</sup>, i divisionisti avevano disposto di una sala autonoma. La scelta era stata fatta dagli organizzatori che pensavano che il divisionismo avesse molto da dire e da mostrare poiché: "Quando trattato da veri artisti avvolge cose e persone in un'atmosfera di poesia che imprime alle opere una gran forza di sentimento". Vi esponevano Previati, *Georgica* e il trittico *Ireos* che lo hanno fatto apparire "*In tutta la grandiosità del suo ingegno pittorico con tre tele e sei disegni che rappresentano l'apice dell'arte sua così intensamente personale.*" e la *Processione della Madonna*: "*L'artista*

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 77.

<sup>12</sup> Ibid. p. 94.

<sup>13</sup> Ibid. p. 80.

<sup>14</sup> Alcuni artisti romani usciti dai Secessionisti, su iniziativa del pittore Beduschi e dello scultore Nicolini, avevano fondato il gruppo della Probitas allo scopo di creare piccole mostre nazionali dove fare esporre meritevoli artisti sconosciuti. Da statuto erano indispensabili solo due requisiti: presentare opere che avessero carattere di italianità e non averle già sottoposte a una giuria esaminatrice. L'iniziativa, prima in Italia, voleva celebrare l'arte nazionale che nelle esposizioni ufficiali era soverchiata dagli stranieri che pure dall'italianità avevano attinto. L'esposizione della Probitas permetteva di dissipare il malcontento degli artisti, visto anche il poco spazio riservato agli italiani nelle mostre estere. Alla prima parteciparono 25 artisti. M. Beduschi, *Prima Esposizione della Probitas*. Roma MCMXIV, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914.

*ricorrendo anche al tono oro-verde, immerge in una luminosità mistica il pio corteo delle devote che nella campagna aprono la strada alla statua della Vergine. È questo uno dei quadri più comunicativi ch'io abbia mai visti ed è un quadro che onora l'arte italiana*<sup>15</sup>, Emilio Longoni, *Alba*, Cesare Maggi, tre paesaggi effetto neve, e due artisti di area lombarda già affermatasi come esponenti di un divisionismo sobrio e apprezzati da Vittorio Pica: Baldassarre Longoni, *Meriggio invernale* e Raul Viviani, *I burattini*, *Amici* e *Sinfonia crepuscolare*<sup>16</sup>. La sala non era e non voleva essere una rassegna esaustiva sul divisionismo ma aveva fornito ai romani un inquadramento generale che nella capitale non era ancora stato fatto. Per l'occasione, non nella sala dei divisionisti ma nel salone accanto, erano state rispolverate anche sei opere giovanili di Giacomo Balla, quasi per ricordare al pubblico come usasse dipingere prima della fase futurista in quegli anni al suo apice.

Durante il periodo prefascista e fascista la critica italiana tendeva a ignorare il fenomeno divisionista, considerando gli artisti individualmente, anziché inserirli entro un'analisi generale che tenesse conto delle problematiche legate alla teoria e alla tecnica.

Alla I Biennale di Roma del 1921 Alberto Grubicy aveva allestito la sezione divisionista all'esposizione di pittura dove erano assenti, come da Parigi 1907<sup>17</sup>, Pellizza, Morbelli, Longoni e Olivero. In quell'occasione Carlo Tridenti, l'autorevole critico d'arte del "Giornale d'Italia" che soleva interpretare correttamente la dialettica dei movimenti nel loro sviluppo, pur nella comune minimizzazione del problema tecnico, dava atto all'unicità del divisionismo nel modo di affrontare il rapporto tra luce e colore<sup>18</sup>.

Anche Ugo Ojetti nel suo esacerbato nazionalismo, mostrava la tendenza a rifiutare la tecnica divisionista come una forma di intrusione straniera e s'inseriva in quel filone scegliendo di minimizzare la questione tecnico-teorica, riconosceva tuttavia lo sforzo dei divisionisti italiani di "*obbedire alla scienza pur facendo arte*" poiché "*proprio da quel gruppo cominciò in Italia la fatica di ristabilire in pittura la collaborazione fra la*

---

<sup>15</sup> M. Rava, *L'ottantatreesima Esposizione della Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma MCMXIV*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914, pp. 15, 22.

<sup>16</sup> A Lancellotti, *Vita artistica romana: la prima esposizione della Probitas e la LXXXIII esposizione internazionale degli "Amatori e Cultori"*, in «Emporium», vol. XXXIX, n. 232, Bergamo aprile 1914, pp. 243-263.

<sup>17</sup> Si veda infra, paragrafo I.III.

<sup>18</sup> C. Tridenti, *Divisionismo*, in "Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1921), Bestetti & Tuminelli, Milano 1921, pp. 54-80.

*sensibilità e la ragione: lunga fatica, tra errori, esagerazioni ed equivoci*”<sup>19</sup>. Nel 1928 proponeva l’Ojetti i quattro maggiori divisionisti entro la Mostra della pittura italiana dell’Ottocento che desiderava coordinare nell’occhio e nella memoria dello spettatore le numerose personali delle quindici Biennali precedenti. In catalogo esprimeva un giudizio generalmente buono sulla pittura del secolo decimonono tranne per quella dell’ultimo ventennio, colpevole d’essersi:

*“Avvizzita sotto i gravi nembi delle nuove scuole e delle nuove teorie; la necessità di riportare a solidi volumi la pittura che l’ultimo impressionismo aveva ridotta a un pulviscolo iridescente ha quasi soffocato il largo respiro che i pittori del Romanticismo e del Verismo avevano liberato dai cerimoniali della Accademia”.*

Loda comunque la tecnica divisionista, definita energetica e volontaria, tesa alla scoperta dei chiari. E nel suo volume, pubblicato l’anno successivo, *La pittura italiana dell’Ottocento* lusinga patriotticamente il movimento ma solo per la tecnica: *“La scomposizione cromatica a casa nostra, non fu una stretta schiavitù, bensì un’opzione dai molti aggiustamenti.”*<sup>20</sup>

L’ostilità e il disinteresse che investono sempre l’incomprensione delle ragioni del nuovo metodo è parzialmente giustificabile per quei critici che, ancor più degli artisti, non avevano informazioni sulla stagione impressionista che, quando anche incominceranno a percepirne notizia, tardivamente, con alcune eccezioni, manifesteranno per essa scarsa simpatia<sup>21</sup>.

Emilio Cecchi negli anni venti inoltrati ha rimesso in luce di Pellizza:

*“In Giuseppe Pellizza da Volpedo quanto il temperamento era inquieto, son molteplici tracce di influssi: da Fontanesi al massiccio naturalismo del Tallone, al divisionismo*

---

<sup>19</sup> Alla Biennale romana più che i divisionisti avevano suscitato interesse due grandi retrospettive di artisti ottocenteschi, le personali di Nino Costa e quella, assai più esauriente, di Giovanni Fattori, presentata in catalogo da Ojetti: U. Ojetti, *Giovanni Fattori 1825-1908*, in Ibid. pp. 39-43.

<sup>20</sup> U. Ojetti, *Sale 7-14. Mostra della pittura italiana dell’800, Commissione organizzatrice: Ugo Ojetti, Nino Barbantini, Emilio Cecchi, Ezechiele Guardascione, Antonio Maraini, Cipriano Efisio Oppo, Margherita Grassini Sarfatti. Ordinamento Nino Barbantini*, in “XIV Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia. Catalogo. Seconda Edizione”, Venezia 1928, pp. 27-31.

U. Ojetti, *La pittura italiana dell’Ottocento*, Bestetti & Tumminelli, Milano 1929. Cfr. U. Ojetti, *Ottocento, novecento e via dicendo*, Mondadori, Milano 1936, p. 49.

<sup>21</sup> Si veda anche: *Protratta sfortuna critica del divisionismo e Divisionismo: un passaporto per il futurismo* in G.L. Marini (a cura di), *I divisionisti piemontesi da Pellizza a Balla*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 14 agosto - 26 ottobre 2003), Silvana, Cinisello B. 2003, pp. 13-14 e 89-97.

*scientifico appunto del Grubicy e del Morbelli; attraverso il quale egli cercò di esprimere gli ideali filantropici del positivismo o i residui idilliaci del romanticismo cremoniano*”<sup>22</sup>.

Nel 1939 Anna Maria Brizio liquidava il divisionismo italiano come una pallida emanazione del postimpressionismo francese<sup>23</sup>.

Enrico Somarè nel suo volume *La pittura italiana dell'Ottocento* del 1946 così come aveva fatto in *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento* del 1928, pur parlando delle singole personalità non rileva una tendenza comune tra di esse: “*caduta la teoria, che finì per scoprire il suo carattere illusorio e il suo lato specioso, che consisteva in un'illecita trasposizione della pittura dal campo aperto dell'intuizione schietta e dell'esecuzione logica a quello angusto dell'ottica scientifica, sono rimaste le opere d'arte che si chiamano tuttora divisionistiche, ma che si dimostrano effettivamente pittoriche perché contengono il residuo intuitivo di quella teoria...*”<sup>24</sup>

Dopo la Seconda Guerra Mondiale la Biennale di Venezia aveva ripreso a riproporre rassegne sulle correnti della seconda metà del XIX sec. iniziando dalla memorabile sull'impressionismo proposta da Roberto Longhi.

Dalla XXIV Biennale del 1948 incomincia la rivisitazione delle avanguardie resa possibile grazie all'impegno dei padiglioni stranieri e alla sensibilità del Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, organizzatore di cinque Biennali consecutive, 1948-1956, che aveva sentito l'esigenza di ricostruire un quadro il più possibile completo e creare l'incontro tra pubblico e avanguardie, con la sola esclusione del Dadaismo.

Nel 1952 entro la XXVI Biennale Rodolfo Pallucchini con la retrospettiva o meglio mostra comparativa chiamata “Divisionismo”, curata dai critici d'arte Raymond Cogniat per la sezione francese e Marco Valsecchi per quella italiana, pone come obiettivo il chiarire al pubblico, attraverso 50 opere, carattere e sviluppo della corrente, nata, a suo dire, al Salon parigino del 1884 con Seurat, importata in Italia da Vittore Grubicy, macchiatasi ben presto di contenuti sociali e solidificata in ritmi plastici dai divisionisti della seconda generazione ovvero i futuristi.

---

<sup>22</sup> E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 1926, p. 32.

<sup>23</sup> A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento* in “Storia Universale dell'arte”, vol. 6°, UTET, Torino 1939, p. 394.

<sup>24</sup> E. Somarè, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1944, p. 16.

E. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, L'esame, Milano 1928.

La selezione degli artisti scelti dai curatori era stata resa nota con largo anticipo<sup>25</sup>, si trovarono così affiancati Segantini, Pellizza, Grubicy, Morbelli, Previati e Zandomeneghi, partito per Parigi nel 1874 e mai più rientrato in Italia, al puntinismo di Pissarro, Seurat e Signac, e soprattutto ai dinamismi di Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini (fig. 1). La scelta, che escludeva pilastri del divisionismo come Longoni, Olivero e Maggi e faceva un tutt'uno col futurismo con la sola scusa del "pulviscolo luminoso", per quei tempi poteva essere ritenuta corretta ma non servì affatto a dare al pubblico un'idea indicativa, tantomeno significativa, né del movimento, del quale veniva sottolineata la scarsa base culturale di partenza e la successiva apertura verso l'astrattismo, né dei suoi esponenti<sup>26</sup>. Lo stesso Michelangelo Muraro nell'articolo riassuntivo della sezione della mostra, intitolato "Divisionismo", ha scritto solo di Seurat senza neppure nominare gli altri presenti<sup>27</sup>. Cesare Maggi, tra gli esclusi più ragguardevoli, su «Arte libera» rende pubblico il suo malcontento attraverso una lettera rivolta a Rodolfo Pallucchini, pubblicata dal Direttore del periodico Ferdinando Del Basso:

*“Egregio Direttore*

*Seguo con la più viva simpatia la Sua pubblicazione e di conseguenza la Sua campagna a difesa dei valori artistici tradizionali e per questo chiedo a Lei ospitalità per rispondere alla lettera del Prof. Pallucchini, che Lei ha pubblicato sul suo periodico, n. 1. Premetto che il Prof. Pallucchini nei riguardi del nuovo regolamento della XXVI Biennale scrive quanto segue: Poiché risultava praticamente impossibile visitare migliaia di studi, e d'altra parte si doveva considerare che tutti gli artisti avrebbero avuto diritto a un eguale trattamento, la Commissione decise di esaminare la posizione di tutti coloro che potevano aspirare all'invito ricorrendo alla larga documentazione di cui dispone il nostro Archivio Storico, al quale Ella accenna appunto nella sua lettera. Domando al Prof. Pallucchini se anche nella organizzazione della Mostra Retrospectiva del divisionismo italiano e francese ha seguito tale procedimento. Nel gruppo italiano composto allora da Segantini, Previati, Pellizza, Grubicy, Morbelli, vi erano gli ancora viventi Fornara<sup>1</sup>, il sottoscritto ed il defunto Olivero; orbene il Prof. Pallucchini ha eliminato gli ultimi tre autentici divisionisti ed al loro posto ha invitato Balla, Boccioni, Carrà, Severini (artisti, d'accordo, eminenti) ma che mai si sono sognati di accennare nelle loro opere alla benché minima tecnica divisionista. Voglio immaginare che la Competentissima Commissione abbia avuto*

<sup>25</sup> Red. Venezia: *Il programma della Biennale*, in «Emporium», vol. CXV, n. 687, Bergamo marzo 1952, p. 124.

<sup>26</sup> R. Pallucchini et al. *XXIV Biennale di Venezia. Catalogo*, Alfieri Editore, Venezia 1952, pp. XIX, 385-397.

<sup>27</sup> M. Muraro, *La XXVI Biennale di Venezia. Il divisionismo*, in «Emporium», vol. CXVI, nn. 691-692, Bergamo, luglio agosto 1952, pp. 23-28.

*un'amnesia scambiando i futuristi con i divisionisti, ch  altrimenti sarebbe un po' forte per cos  chiari Maestri. Vorrei chiedere al Prof. Pallucchini quale documentazione esisteva di un allievo che ancora tre anni fa frequentava l'Accademia Albertina di Torino e che   stato attualmente invitato con due incisioni alla stregua del suo Maestro che, ben pi  celebre,   stato invitato con lo stesso numero di opere. Ed inoltre non penser  il Prof. Pallucchini di farci credere che tanti illustri sconosciuti sono stati invitati con 5 opere in base alla famosa larga documentazione. Sarebbe stato molto pi  serio e dignitoso dire: abbiamo invitato chi abbiamo voluto dando alla Mostra quel completo carattere di astrattismo che per mille e svariate ragioni   nel nostro programma, si sarebbero evitate cos  quelle ingenue scappatoie e quelle infantili bugie.”<sup>28</sup>*

<sup>1</sup> Maggi e Fornara sono stati legati da profonda amicizia, specialmente in tarda et  come dimostra la foto del 1950 che li ritrae in compagnia in Val Vigizzo.

Questa lettera di Maggi   eloquente del pensiero comune sul divisionismo nell'Italia degli anni cinquanta in particolare la risoluzione, senza possibilit  di replica, del divisionismo nel futurismo e il cono d'ombra dove si trovavano le personalit  ancora considerate minori, ingiustamente chiamati epigoni o imitatori che invece avevano contribuito alla complessit  del movimento e ne avevano allargato orizzonti e visibilit .

Negli stessi anni iniziava comunque il corretto allontanamento del divisionismo dalla sudditanza al puntinismo francese, sempre entro giudizi critici che si ritrovano nei saggi di Piceni-Cinotti *La pittura a Milano dal 1815 al 1915* in “Storia di Milano”<sup>29</sup>, e di Raffaele De Grada nella *Nota storica sul divisionismo* nel volume “Itinerario umano nell'arte”, pubblicato nel 1957: “Non si creda che il divisionismo italiano sia una pura e semplice derivazione dal movimento francese. Deriva invece da un simile clima di reazione al disfacimento impressionista o macchiaiolo, sorge dall'intenzione di portare una correzione di ragione all'eccessivo sentimentalismo con cui si erano maturate le premesse tanto sobrie dell'impressionismo”<sup>30</sup>.

Nel 1959 il divisionismo apre la mostra “50 anni d'arte a Milano”, esposizione organizzata dalla Societ  per le Belle Arti della Permanente con l'intento di presentare una rassegna informativa dei movimenti e delle correnti che avevano caratterizzato la vita artistica meneghina nel primo cinquantennio del Novecento.

<sup>28</sup> Riceviamo e pubblichiamo in «Arte libera. Periodico mensile letterario-artistico-culturale», anno III, nn. 6-7, Napoli giugno 1952, p. 4.

<sup>29</sup> E. Piceni, M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in “Storia di Milano”, vol. XV, Treccani, Milano 1952, pp. 459-583.

<sup>30</sup> R. De Grada, *Nota storica sul divisionismo*, in “Itinerario umano nell'arte”, Parenti, Firenze 1957, pp. 412-414.



I presenti per il divisionismo sono una buona rappresentanza: Grubicy, Longoni, Morbelli, Pellizza, Previati, Segantini e Dudreville<sup>31</sup>.

Lungo gli anni sessanta si è sviluppato un reale interesse per il movimento divisionista, che finalmente, ne ha iniziato l'analisi anche dal punto di vista della documentazione filologica. Guido Ballo scrive sul divisionismo nel 1964.

Pur inserendolo correttamente nel suo contesto storico di alternativa nell'Italia umbertina, lo pone in subalternità alle novità artistiche delle altre nazioni europee e approfondisce solo il mezzo pittorico nella ricerca della luce, ma mai il contenuto delle opere<sup>32</sup>.

Nel 1967 Fortunato Bellonzi produce il saggio *Il divisionismo nella pittura italiana* che ha favorito la riscoperta del divisionismo, ma la vera e propria pietra miliare sull'argomento sarà l'opera, edita due anni dopo, "Archivi del divisionismo" a cura di Teresa Fiori con l'introduzione di Bellonzi, che rivestirà un'importanza fondamentale per lo studio filologico dell'espressione artistica, soprattutto attraverso le fonti primarie. Nel saggio introduttivo Bellonzi si riallaccia alla letteratura critica che ebbe origine dall'impressionismo, analizzando la questione fondamentale della luce, ponendo a confronto il concetto tradizionale con le affermazioni più innovative degli artisti francesi. Lo studioso inquadra il fenomeno nell'ambito della ricerca di un nuovo linguaggio espressivo, e nel porre la questione trova efficaci analogie fra pittura e poesia rilevando già in Parini, Manzoni e Leopardi precorrenti del "sentimento pittorico moderno". In particolare in Leopardi è facile trovare preavvisi dell'intuizione moderna della luce, come nel *Dialogo di un fisico ed un metafisico* del 1824: "*Così credono gli uomini, ma si ingannano, come il volgo s'inganna pensando che i colori siano qualità degli oggetti, quando non sono degli oggetti ma della luce*". Inoltre è semplice scorgere corrispondenze tra il luminismo pittorico lombardo, da cui aveva preso avvio il divisionismo, e le ricerche dei letterati della Scapigliatura come Giuseppe Rovani che sosteneva la musicalità di tutte le arti, o Carlo Dossi secondo cui colori, odori e forme hanno stretti rapporti con la musica. Secondo Bellonzi i pittori divisionisti furono perfettamente in linea con i mutamenti che si stavano verificando allora nella poesia italiana. Basta pensare alle similitudini tra Carducci, i cui versi ben si accostano alla pittura di Fattori, e Pascoli che spesso appare vicino a

---

<sup>31</sup> R. Taccani (a cura di), *50 anni d'arte a Milano. Dal divisionismo ad oggi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 31 gennaio - 15 marzo 1959), casa editrice Vallardi, Milano 1959.

<sup>32</sup> G. Ballo, *La linea dell'arte italiana: dal simbolismo alle opere moltiplicate*, vol. I, Edizioni Mediterranee, Roma 1964, pp. 29-34.

Nomellini e sembra prendere forma nei dipinti di Pellizza<sup>33</sup>. Evidenti parallelismi sono poi riscontrati tra Gabriele D'Annunzio e il paroliberoismo di Marinetti, dove lo scrivere per parole semplicemente accostate, senza il legame delle congiunzioni o delle preposizioni, con l'abolizione della punteggiatura, con i sostantivi spogliati degli aggettivi e i verbi senza l'accompagnamento degli avverbi, è in sostanza, per Bellonzi l'equivalente del dipingere "diviso".

*"Al divisionismo italiano, che ebbe così scarsa fortuna critica, nocque, ancor più che il mutamento rapido e profondo del gusto, l'intransigenza della critica e diremo meglio di una parte di essa con i suoi ostracismi, spiegabili e forse anche inevitabili, ma comunque illiberali e per ciò stesso culturalmente deboli. Gli nocquero in parte, indubbiamente la freddezza, la meccanicità metodologica di personalità piccole o minime, le quali nondimeno montarono in qualche fama al tempo loro gettando poi l'ombra della propria opacità sulle figure di rilievo, e cancellando affatto dalla memoria di altri "minori" da ristudiare oggi utilmente, perché non privi di pregi. E, non ultima causa, gli nocque il formalismo largamente imperante, che ha ricacciato nell'ombra indiscriminatamente i movimenti idealizzanti dell'arte e della cultura, accusandoli di essere letterari"*<sup>34</sup>.

La minuziosa opera di Teresa Fiori nella catalogazione e riordino della corrispondenza ha consentito di conoscere le singole personalità e i rapporti esistenti fra i vari artisti e le loro poetiche. In particolare i carteggi e le pagine di diario costituiscono, per la loro sincerità e immediatezza, il più affascinante materiale di studio.

L'autrice giustifica l'assenza di alcuni autori da questo primo censimento dei divisionisti italiani per la difficoltà di reperimento di dati e opere in misura sufficiente, per una attività in ambito divisionista breve o vaga, o perché le poche opere rintracciate non sono sembrate all'altezza del credito già goduto da certi pittori. Giovanni Battista Ciolina, Matteo Olivero e Cesare Maggi sono appena citati: *"molti dei loro numerosi paesaggi alpini risentono di Segantini"*, Edoardo Berta neppure<sup>35</sup>.

In "Archivi del Divisionismo" sono inoltre riportati per la prima volta anche brani scelti da *La via crucis del Divisionismo*<sup>36</sup>, ultimo scritto di Angelo Morbelli stilato in forma di diario privato dal 1912 al 1919, nel quale fornisce una testimonianza particolarmente importante, traccia un filo conduttore di tutti gli esperimenti eseguiti da lui stesso fino a

---

<sup>33</sup> Pellizza aveva una edizione di *Myricae* di Pascoli nella sua libreria.

<sup>34</sup> F. Bellonzi, *Il Divisionismo* in "Archivi del Divisionismo", raccolti e ordinati da Teresa Fiori, vol. I, Officina Edizioni, Roma, 1969, pp. 30-31.

<sup>35</sup> Ibid. pp. 396-397. Cfr. infra, Apparati, 1. Revisione aggiornata di "Archivi del Divisionismo".

<sup>36</sup> Ibid. pp. 142-163.

quel momento; contemporaneamente si preoccupa di fornire informazioni ai pittori su quali potessero essere le migliori tecniche da usare, dando consigli sull'applicazione del colore, in sintesi sottrattiva e in sintesi additiva. Inoltre l'artista annota meticolosamente tra la descrizione di una tecnica e un'altra delle summae di pittori e scrittori che erano stati per lui fonte d'ispirazione. Tra le varie affermazioni riguardanti l'arte contenute nel manoscritto la frase che sembra riassumere tutto il credo di Morbelli nei confronti della pittura è quella citata da Ernest Chesneau che afferma: "*Savoir et bien savoir, c'est la seule base del'infailibilité dans l'Art*"<sup>37</sup>.

Nel 1968 il neoimpressionismo europeo è protagonista di una grande esposizione organizzata al Guggenheim Museum di New York, l'Italia era rappresentata soltanto da Pellizza con *Girotondo* e *Panni al sole*, Balla con *Bambina che corre sul balcone* e Severini con *Esposizione sferica della luce centrifuga*<sup>38</sup>.

Nel 1970 viene allestita dalla Permanente di Milano una mostra antologica impostata con criteri storico-scientifici che presentava gli artisti della generazione futurista, nel loro primo momento divisionista, quasi in contrapposizione con i maestri della prima generazione. Nel catalogo comparivano alcuni saggi degli organizzatori della mostra e in questa sede alcuni studiosi poterono ritornare sull'argomento approfondendo gli studi precedenti. Raffaele De Grada sviluppò ulteriormente le tematiche sociali, ponendo in rilievo la lotta di classe e affermando che il pittore divisionista è al contempo rivoluzionario e riformista. La Brizio poté modificare il giudizio espresso alcuni decenni prima e cogliere nel divisionismo gli aspetti più precisamente figurativi e naturalistici pur registrando la contraddizione fra le inclinazioni simboliste da un lato e le spinte populiste dall'altro<sup>39</sup>.

Occorre ancora sottolineare che le personalità del divisionismo "riscoperte" nei primi decenni del Novecento erano state solo i maestri iniziatori, i grandi nomi e coloro che lo avevano condotto alla conclusione.

---

<sup>37</sup> Ibid. p. 150. Si veda anche L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile - 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982, pp. 53-62.

<sup>38</sup> W.M. Kane, *Neo-Impressionism in New York City*, in «The Burlington Magazine» vol. 110, n. 784, Burlington Magazine Publications Ltd, Londra luglio 1968, pp. 425-429.

<sup>39</sup> AA.VV. *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente 17 marzo - 30 aprile 1970), Arti grafiche E. Gualdoni, Milano 1970, pp. 48-50; M. Poggialini Tominetti, *La mostra del Divisionismo alla permanente*, in «Arte Lombarda», vol. 15, n. 2, Milano 1970, pp. 119-123. e M. Poggialini Tominetti, *Un decennio di studi sul Divisionismo Italiano*, «Arte Lombarda», vol. 50, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 131-142. Cfr. infra, Apparati, 2. Revisione aggiornata di "Archivi del Divisionismo".

Pellizza ad esempio era stato preso in considerazione per la prima volta nel 1911 nel libro di Ugo Ojetti *Ritratti di artisti italiani* che includeva una breve, ma accurata e accorata, biografia<sup>40</sup>. Nel 1920 era uscita la prima monografia, a cura di Francesco Saporì, nel 1944 ne seguiva una seconda a cura di Severino Bellotti. Durante il Ventennio si erano anche diffusi tentativi di leggere la sua opera in prospettiva fascista ossia nei numerosi piccoli contributi provinciali dedicati all'artista nella rivista «Alexandria» tra 1936 e 1939.

Nel marzo 1939 si era aperta a Torino nei saloni de "La Stampa" una grande mostra dedicata al pittore dove erano presenti le opere più significative ma anche di più facile impatto visivo da *Processione* a *Lo specchio della vita*, da *Morticino* a *Girotondo*, che ebbero grande successo sul pubblico locale accorso a commemorare il suo conterraneo<sup>41</sup>. Nel 1954, due anni dopo la presentazione nella Sala del divisionismo della Biennale di Venezia, in occasione dell'antologica di Alessandria usciva in stampa un ulteriore catalogo, curato da Arturo Mensi che riprendeva i saggi di Saporì e Bellotti<sup>42</sup>. L'interesse della critica d'arte e una positiva, quanto corretta valutazione dell'opera omnia di Pellizza, inizierà solo negli anni sessanta con il contributo di Corrado Maltese nella prima edizione di *Storia dell'arte in Italia*, 1962<sup>43</sup>, in "Archivi del divisionismo" e nella mostra milanese del 1970, alla quale appunto Olivero, Maggi, Olivari, Berta e altri non erano presenti e l'ipotesi di separare i divisionisti dai futuristi non era stata minimamente considerata<sup>44</sup>.

Permanevano autorevoli voci discordanti come quella di Giulio Carlo Argan che nel manuale "L'arte moderna" del 1970, colpiva malamente il divisionismo con una stroncatura. Argan asseriva come sul finire dell'Ottocento lo sviluppo dell'economia industriale determinasse nell'arte l'insorgenza di stimoli tecnico-scientifici, di slanci progressisti e di istanze di natura sociale. Il divisionismo si era sviluppato in questo contesto come evidente ripercussione del postimpressionismo francese da cui i divisionisti italiani avevano ripreso i postulati scientifici manifestando un generico entusiasmo per la scienza ma non un interesse più profondo, senza assorbirne quindi l'istanza più recondita che consisteva nell'idea di arte come ricerca.

---

<sup>40</sup> U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani*, Tip. F.lli Treves, Milano 1911, pp. 193-208.

<sup>41</sup> R. Scaglia, *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Salone de "La stampa"*, marzo 1939 XVII, La stampa, Torino 1939. pp. 5-21. Questo catalogo si distingue per la raffinata riproduzione delle immagini. Parte della prefazione è stata riportata in "Archivi del divisionismo" pp. 74-76.

<sup>42</sup> A. Mensi (a cura di), *Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 12 luglio - 30 settembre 1954), Tipografia Ferrari Occella, Alessandria 1954.

<sup>43</sup> C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, prima edizione 1960, Einaudi Torino 1992, pp. 267-269.

<sup>44</sup> "Mostra del Divisionismo italiano" op. cit. pp. 69-170.

*“Le province dell’Italia settentrionale sono le prime in cui, alla fine del secolo, comincia a svilupparsi un’economia industriale: ciò spiega il determinarsi, anche nell’arte, di interessi tecno-scientifici, di slanci progressisti e, nello stesso tempo, di preoccupazioni sociali. L’ultimo decennio del secolo, a Milano, è caratterizzato dal Divisionismo di Gaetano Previati, di Giovanni Segantini, di Victor Grubicy, di Giuseppe Pellizza da Volpedo e di molti altri ancora. Si tratta di un’evidente ripercussione del Neo-impressionismo francese, di cui Previati riprende i fondamenti teorico-scientifici ma, purtroppo, soltanto questi. Il guaio, infatti, è che non si tratta di vero interesse, ma di entusiasmo per la scienza; e l’entusiasmo diventa ideologia romantica della scienza e del progresso. Né Previati né Segantini né gli altri accettano l’idea di un’arte-ricerca, come quella di Seurat o di Signac; e ciò che è più grave, non hanno compiuto l’esperienza dell’impressionismo, che è appunto l’oggetto della ricerca scientifica del Neo-impressionismo”<sup>45</sup>.*

Dopo la mostra milanese un ampio settore della critica italiana si adoperava nell’indagine capillare del divisionismo, ricercandone un’articolazione globale su scala nazionale, pur nella peculiarità delle realtà geografiche, prendendo in esame non solo i fenomeni artistici più eclatanti ma anche quelli considerati, ingiustamente, di minor rilievo. È il caso ad esempio degli approfonditi studi di Vitaliano Rocchiero e Gianfranco Bruno sul divisionismo ligure.

Proseguiva faticosamente anche la visibilità del divisionismo negli Stati Uniti. Nel 1980 le opere definite post-impressioniste sono esposte alla National Gallery di Washington. In quell’occasione *Quarto stato* di Pellizza suscitò un gran clamore mediatico purtroppo quasi solo a causa del suo utilizzo come immagine d’apertura del noto film *Novecento* di Bernardo Bertolucci<sup>46</sup>. La componente attrattiva nei confronti del pubblico americano risiedeva inoltre, senz’altro, nelle grandi dimensioni e nella natura stessa del soggetto il quale riusciva facilmente ad accattivarsi la simpatia della maggior parte degli spettatori americani che pure ne ignorava la genesi.

Il lungo dibattito critico troverà il coronamento ideale nella Mostra sul Divisionismo Italiano allestita al Palazzo delle Albere di Trento nel 1990, che ha consentito la conoscenza e la visione da parte del pubblico di molte opere, comprese quelle di artisti fino ad allora solo episodicamente annessi al divisionismo o ignorati, ed è stata l’occasione per la pubblicazione di due volumi, il catalogo critico e l’opera “L’età del divisionismo”, contenenti i contributi inediti dei maggiori studiosi contemporanei dell’argomento.

---

<sup>45</sup> G.C. Argan, *L’arte Moderna*, I ed. Sansoni per la scuola, Firenze 1970, p. 152.

<sup>46</sup> Per questa affermazione mi sono basato sulle risposte degli intervistati statunitensi che riconoscevano in *Quarto stato* il fotoclip di un film.

In quell'occasione si è ampliata e valorizzata la geografia del movimento che ha incrociato le diverse tradizioni regionali e ha imposto istanze di mutazioni stilistiche, spesso in controtendenza rispetto al verismo ottocentesco<sup>47</sup>, o viceversa in affinità:

*“Immagini ricorrenti nelle opere che si può formulare l'ipotesi di una coerente linea iconografica italiana dal 1880 al 1915”*<sup>48</sup>.

Gabriella Belli ha posto l'attenzione sulla parabola, sia ascendente che discendente, del divisionismo sulle tematiche che condivide con l'esordio del futurismo in particolare l'iconografia funeraria, dentro a una fase calante delle epoche storiche: *“linea iconografica funeraria che si allenta allo scorcio del 1905 nelle opere dei giovanissimi Boccioni, Severini e Carrà quando i turbamenti del passaggio epocale sembrano avviare la riscoperta dei valori oggettivi della pittura. Non c'è dubbio che tutta l'arte dei cosiddetti divisionisti storici sia fondata sulla drammatica convinzione di d'appartenere a un grande definitivo mutamento epocale.”*<sup>49</sup>

È un'interpretazione affascinante ma che ingabbia l'iconografia entro un unico settore, molto indagato da tutti nella rappresentazione di vecchiaia, funerali, sepolture e tramonti ma non certamente univoco in poetiche inconciliabili.

Il catalogo critico contiene anche la prima relazione completa sullo studio ottico dell'accostamento dei colori puri che si rende pienamente comprensibile ai lettori:

*“I principi ottici predicati dai divisionisti sono gli stessi che dai neoimpressionisti: la luce bianca essendo la risultante di tutti i colori dello spettro e potendosi scomporre in essi attraverso il prisma, se ne deduce che, dunque, per raggiungere la massima luminosità in pittura, anziché mescolare i colori sulla tavolozza, occorre accostarli puri sulla tela secondo le leggi dei colori complementari, a piccole pennellate vicinissime e regolari: lineette, virgolette, puntini; essi si ricomporranno poi soggettivamente nella retina del riguardante, a dare l'impressione non del colore ma della luce. Tutto ciò non ha nulla a che vedere, come ben si comprende, con l'arte; la questione dell'arte comincia quando si indagli come di questi principi, per sé astratti e inartistici, si siano serviti temperamenti di artisti per esprimersi. E allora, a causa della diversità profonda che intercorre fra le due maggiori figure che rappresentarono il neoimpressionismo in Francia e il divisionismo in Italia: Seurat e Segantini, è avvenuto che i due movimenti, pur professanti*

---

<sup>47</sup> G. Belli, F. Rella (a cura di), *L'età del divisionismo*, Electa, Milano 1990.

AA.VV. *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990.

<sup>48</sup> Ibid. p. 28.

<sup>49</sup> Ibid. p. 43.

*principi scientifici simili, abbiano dato luogo a manifestazioni diversissime*”<sup>50</sup>.

Una mole così ingente di contributi raccolti può forse essere ascrivibile all’accentuata attenzione degli studiosi sulla correttezza delle informazioni da voler fornire ai lettori specializzati, al contrario di quelle disponibili nei manuali, nei libri per la scuola e nei volumi illustrati anni novanta, destinati sì a un pubblico non specializzato ma nei quali il divisionismo e i suoi protagonisti sono rilegati in poche righe o, in casi estremi, fortunatamente rari, i testi sono pieni di errori<sup>51</sup>.

Anche Gianna Piantoni ha sottolineato che la fortuna critica del divisionismo si è svolta in due direzioni: il rapporto tra divisionismo-simbolismo e divisionismo-futurismo. Nell’ambito di quest’ultimo rapporto sarà Previati a essere privilegiato in particolare da Boccioni per la sua rottura radicale con la tradizione naturalista insieme a Segantini per il sentimento panteistico della natura, mentre per Balla rimarrà esemplare soprattutto Pellizza. Per tutta l’area dei futuristi il divisionismo resta comunque un passaggio obbligato in quanto ritenuto il vero linguaggio moderno<sup>52</sup>.

Negli ultimi trent’anni il divisionismo e i suoi protagonisti hanno visto in Italia, e non solo, un grande crescendo delle quotazioni<sup>53</sup> e degli studi loro dedicati con approfondimenti in tutte le prospettive possibili, dalla pennellata alle indagini sul colore, dai temi iconografici alle biografie aggiornate. Le mostre sono state numerose, apprezzate dal pubblico e sempre accompagnate da buoni cataloghi: Aosta, Londra e Novi Ligure 2003, Rovigo 2012, Torino 2015, Madrid-Rovereto 2016, Novara 2019-20.

Tuttavia è da sottolineare una certa ripetitività nell’organizzazione delle sezioni che quasi sempre iniziano dal consueto prima (prologo, scapigliatura), fase centrale (i maestri della prima generazione) e un vago “dopo” (convergenza nel futurismo); e dalla simbiosi, reiterata continuamente e ormai ovvia, tra divisionismo e luce.

---

<sup>50</sup> R. Bodei, *Un paradigma “fin-de-siècle” dividere e contrapporre*, in “L’età del divisionismo”. op. cit. pp. 137-145.

<sup>51</sup> S. Zuffi (a cura di), *La pittura moderna. Gli impressionisti e le avanguardie del Novecento*, Electa, Milano 1998. In questo volume, prodotto tipico delle edizioni d’arte illustrate anni novanta che prestavano più attenzione all’impaginazione grafica e alla risoluzione delle foto rispetto al testo, i profili biografici di Previati, Morbelli, Segantini e Pellizza, pp. 216-221, contengono informazioni completamente errate.

<sup>52</sup> G. Piantoni, *Il rifiuto simbolista*, in G. Piantoni, A. Pingeot (a cura di), “Italie: 1880-1910: arte alla prova della modernità”, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001, Parigi, Musée d’Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), U. Allemandi Editore, Torino 2001, p. 197.

<sup>53</sup> Red. *I Divisionisti stavolta convincono la critica*, in “Il Sole 24 ore. ArtEconomy24”, sabato 14 aprile 2012.

Parallelamente le monografiche dedicate ai singoli hanno permesso di sopperire alle lacune che inevitabilmente le grandi *block buster* presentano.

È stato necessario mettere in evidenza le personali peculiarità poiché si può affermare che il divisionismo sia stato il movimento con più diversità tra gli artisti aderenti, e soprattutto fare conoscere degli artisti, minori, di “seconda generazione” e le loro opere, campo ancora parzialmente insondato e poco considerato, soprattutto all'estero.



## I.II Il ruolo della critica

*“Il secolo decimo nono rimarrà nella storia come il secolo delle rivoluzioni e dei tentativi. Da quando i romantici piantarono le bandiere rosse delle loro scuole sulla cittadella diroccata del classicismo i pronunciamenti si seguirono con una vertiginosa rapidità e le scuole si frazionarono fino a ridursi ai minimi termini.”*<sup>54</sup>

In Italia sulle vicende del fare artistico tra XIX e XX sec. dopo il perdurare di esperienze pittoriche legate alla tradizione ottocentesca, tranne che per gli artisti partecipi alle novità tecnico-stilistiche, si intuisce non solo il fervore del dibattito sull'arte e i suoi compiti ma anche le prese di posizione intorno ad altre due questioni centrali: la definizione a livello nazionale dei “luoghi” dove mostrare al pubblico le opere d'arte, quindi il tema delle esposizioni, e la valutazione su chi sia autorizzato a esprimere un giudizio sui lavori degli artisti, ovvero la questione della critica d'arte. L'incremento delle mostre, la valutazione critica, l'impianto teorico ed estetico su cui quest'ultima si innesta, sono argomenti che accompagnano lo sviluppo di un'arte non più esclusivamente legata a committenze ufficiali e rivolta a un numero limitato di estimatori ma che invece viene presentata a un pubblico più ampio, ad esempio la borghesia in ascesa sociale, e a questo pubblico deve piacere. Questi nuovi fruitori d'arte hanno bisogno di mediatori che spieghino la bellezza, l'importanza e il significato di ciò che si accingono ad ammirare e, eventualmente, ad acquistare e ciò lo trovano nelle opinioni dei critici d'arte; inoltre visto che la mostra è l'occasione per presentarsi al pubblico, diventa essenziale per gli artisti capire chi, e in virtù di quale ruolo o competenza, decide se accettare o no un'opera da esporre, chi fa parte delle giurie dei premi, delle commissioni di acquisto per gli enti pubblici locali o nazionali e chi è incaricato di collocare l'opera, dandole una buona posizione o relegandola in un angolo<sup>55</sup>. È naturale quindi che gli artisti cerchino di aver un ruolo attivo in tutte queste

---

<sup>54</sup> D. Angeli, in *I problemi della tecnica all'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, anno VIII, n. 19, Firenze 10 Maggio 1903, p. 2.

<sup>55</sup> Nel carteggio Pellizza-Segantini si può leggere quanto fossero preoccupati di annotare posizione e luce necessarie agli elementi peri-testuali dei loro dipinti prima di inviarli alle esposizioni: ASPV, DIARIO 1892-95, f. 137; inoltre M. Ceradini, *L'arte e la moderna società* e *La società moderna e gli artisti*, in “La Triennale”, anno I, n. 5, Torino giugno 1896. A questo proposito anche Morbelli scrive a Pellizza: “...la stessa collocazione dei quadri nelle solite numerose Esp.ni ci svantaggia sempre, uno sopra l'altro, frutta, figure, marine, paesaggi, robe serie e allegre, sguaiate, un caleidoscopio affaticante! Che si fa? Dobbiamo affiatarci? Abbiamo da pensare adesso o cogliere l'Esposiz. di Venezia, allorché saremo in molti, da

vicende anche se le alleanze tra diverse scuole aprono all'interno della comunità artistica forti polemiche allorché si scontrano gruppi generazionali orientati al rinnovamento o alla conservazione della pratica artistica<sup>56</sup>. Per l'artista italiano della fine dell'Ottocento le occasioni di importanti relazioni si moltiplicano. A Torino le esposizioni artistiche sono spesso entro eventi più generali o speciali: Triennale 1896, Esposizione Generale 1898, Quadriennale 1902; Milano garantisce visibilità a livello nazionale, Venezia internazionale, e le mostre della Società "Amatori e Cultori" delle Belle Arti in Roma avevano una formula più distaccata soprattutto dalle Promotrici. La moltiplicazione dei mezzi di comunicazione all'inizio del XX secolo provoca una crescita esponenziale degli scritti sull'arte, in particolare quelli di critica storica e di teoria artistica. Nello stesso decennio la critica d'arte inizia a mostrare lo smarrimento nei criteri di valutazione, che diventarono instabili, evidenziando l'assenza di una terminologia adeguata al mutato panorama artistico. Succedeva così che, a parte i contributi degli artisti stessi, o di critici affermati e capaci, le avanguardie non venivano generalmente sostenute da scritti critici di spessore. Ci si domanda se sia lecito che chi giudica possa non essere un artista, se da una parte i conservatori non lo pensano, lo spazio sempre maggiore dedicato dai giornali alle cronache artistiche permette agli artisti così come ai letterati e ai corrispondenti, senza per forza una formazione artistica, di diventare anche critici: Calderini, Cena, Thovez, Lavini, De Filarte.

Cena ad esempio sostiene la causa della pittura divisionista riconoscendo in essa il mezzo per realizzare un'autentica arte sociale, Thovez al contrario è refrattario agli sperimentalismi in pittura. Giudizi dissimili e spesso espressi in modo superficiale da apprendisti critici fanno comprendere la rivendicazione degli artisti ad avere solamente loro mano libera nel giudizio dell'arte.

L'istituzione del premio alla critica d'arte alla seconda Biennale di Venezia dimostra il ruolo che questa aveva assunto. Alcuni pittori come Pellizza consideravano positiva la funzione della critica poiché necessaria all'artista per farsi un esatto, e possibilmente imparziale, concetto del valore della sua opera.

---

*discorrere di ciò, dimmene qualcosa!*", lettera di Morbelli a Pellizza, 26 gennaio 1895, pubblicata in "Angelo Morbelli 1971..." op. cit. pp. 125-127.

<sup>56</sup> P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte, Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, 2003, p. 44.

*“Professo una vera deferenza per la critica leale, sincera non partigiana. Per essa l’artista può farsi un concetto abbastanza esatto di quel che vale l’opera sua nella grande produzione odierna e attingere forza e coscienza di lavorare a seconda richiede il proprio temperamento ed i bisogni dell’arte. Può darsi che la critica non comprenda di primo acchito un ingegno nascente, ma i forti trionfano. Se della produzione artistica nessuno parlasse, nessuno si studiasse di fissare i criteri pel giudizio ed i modi di esprimerli parmi vi sarebbe un tale pandemonio per cui l’intenderci riuscirebbe difficile.”<sup>57</sup>*

Il fondamento su valutazioni e categorie extra artistiche sarà rimosso solo nei decenni successivi.

Entro questa ricerca ho previsto di assumere come denominatore comune per valutare il peso del ruolo dei critici d’arte sulla pittura divisionista i giornali e i periodici che gli artisti certamente lessero, “Il Marzocco” e “Emporium”<sup>58</sup> limitando la cronologia agli anni cruciali dal 1899 al 1911, e alle cronache degli eventi cui presero parte.

Nel 1899 Angelo Conti<sup>59</sup> pubblica su “Il Marzocco”<sup>60</sup> un feroce articolo di critica all’impressionismo, visto come radice dalla quale deriva tutta l’arte contemporanea e la

---

<sup>57</sup> ASPV, copialettere e minutarie per l’anno 1898, ff. 4, 7. Pubblicato in A. Scotti (a cura di), *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1974, pp. 57-58. Pellizza aveva appuntato questa riflessione nel dicembre 1897 dopo aver letto la risposta di Segantini all’inchiesta aperta di confronto tra critici e artisti proposta da Giuseppe Lipparini, già articolista de “Il Marzocco”, per il quarto numero de “Il Tesoro”, rivista bolognese da lui appena fondata. Cfr. G. Segantini, *Risposta all’inchiesta sulla questione dell’arte e della critica*, in “Il Tesoro”, anno I, n. 4, Bologna 5 dicembre 1897.

<sup>58</sup> Anche in questo caso è stata utile la corrispondenza intercorsa tra gli artisti nella quale scrivevano riflessioni esplicite sugli articoli, citando gli autori e, più raramente, le testate. Pellizza e Morbelli erano soliti sottoscrivere l’abbonamento ai periodici cui erano interessati, “Il Marzocco” ed “Emporium” appunto, “Die vornehme Welt” e altri, periodici che poi scambiavano o spedivano ai colleghi Segantini, Olivero, Onetti, per avere il loro riscontro e poter proseguire la discussione. Si vedano: ASPV, lettera di Pellizza a Segantini, dopo il 30 gennaio 1899, MINUTARI NUOVI IV, ff. 7-8; lettere di Pellizza a Morbelli, 26 e 31 marzo, 10 giugno 1905, pubblicate in “Archivi del divisionismo” op. cit. pp. 237-239.

<sup>59</sup> Angelo Conti fu uno dei protagonisti della stagione culturale a cavallo tra Ottocento e Novecento. Intimo sodale di D’Annunzio e della cerchia di “nobili spiriti” che gravitavano intorno a periodici come il romano “Convito” e il fiorentino “Marzocco”, si fece difensore, attraverso i numerosi interventi teorici, di una concezione dell’arte e della letteratura come manifestazioni supreme della “Bellezza” dell’universo, verso la dimensione dell’ignoto e dell’irrazionale, strumenti di liberazione dal dolore dell’esistenza.

<sup>60</sup> Pellizza e Segantini avevano scritto occasionalmente per “Il Marzocco” durante i suoi primi anni di vita, quando la rivista, fondata il 2 febbraio 1896 da Adolfo e Angiolo Orvieto e diretta da Enrico Corradini, aveva tra i suoi scopi la riformulazione dell’accademismo erudito con ideali antipositivisti e simbolisti, votati al culto dell’“arte per l’arte”, al fine di concedere la modernità che spettava alla letteratura e alle arti figurative. Nel 1900 con la direzione passata ad Adolfo Orvieto avveniva un’inversione di tendenza, il nuovo motto era: “Fare guerra spietata a tutto ciò che è pura arte e pura bellezza perché il tempo della letteratura decorativa è finito”. Tra i collaboratori si annoverano Giuseppe Saverio Gargano, Luciano Zuccoli, Angelo Conti, Romualdo Pàntini, Vittorio Pica, Egisto Roggero e, solo per tre anni, Ugo Ojetti. Dal 1906 la rivista aggiunge una pagina, continua a occuparsi di letteratura, musica e poesia ma meno di arte contemporanea, spostando l’attenzione sull’arte rinascimentale, l’antropologia e il folklore. Si veda anche: G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti e “Il Marzocco”*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia 1992”, serie III, vol. 22, n. 4. Pisa 1992, pp. 1073-1109.

sua febbrile, ansiosa ricerca di mettere velocemente sulla tela il veduto. A suo dire gli artisti, salvo pochi pittori e scultori, mancano di un ideale poiché i segni essenziali della vita non si raggiungono attraverso la velocità ma con lo studio e la contemplazione<sup>61</sup>.

La riflessione di Conti prosegue inesorabile in un altro intervento contro le scuole statali d'arte, le Accademie, considerate mere officine per lusingare il mercato artistico internazionale, nelle quali i professori insegnano l'arte, "quasi che l'arte si possa insegnare". Il metodo di apprendimento è spiegato come un modo per fornire merce da vendere e non come la liberazione dello spirito degli artefici. Secondo Conti i pochi veri artisti che espongono ad esempio alle Biennali veneziane e che hanno, comprensibilmente, lasciato le Accademie hanno creato per la "spontanea fioritura della loro anima" non preoccupandosi del profitto e della destinazione delle loro opere<sup>62</sup>.

Nei carteggi tra gli artisti le due strade che Conti separa in maniera così netta si incontrano in quella che era la personale natura degli artisti stessi, natura che non modificava affatto l'anima artistica e non impediva di riportare la loro visione del mondo sulle tele, affiancata alla, altrettanto naturale, necessità di vendere i propri lavori al fine di avere il necessario per vivere dignitosamente e non sopravvivere. In Pellizza, in Olivero, in Previati le preoccupazioni di ogni giorno andavano di pari passo con la creazione artistica dentro a quella professione che con grande studio e disciplina avevano appreso e che, seppure faticosamente, erano felici di svolgere.

Diego Angeli, il critico d'arte inviato alle Biennali veneziane del 1901 e 1903 sembra condividere la linea tracciata da Conti in quanto sostiene che nonostante la rapidissima evoluzione estetica degli ultimi vent'anni l'esposizione sia diventata l'unica occasione di comunione tra pittori e pubblico. Di conseguenza le opere si sono dovute adattare all'ambiente e al periodo, ricchissimo di produzione non richiesta. Pensa che la pittura sia creata con l'unico intento di figurare nelle mostre, perdendo in sincerità; evidenzia inoltre, per la prima volta, la questione del mezzo fotografico meccanico. Acclarato che a quella data l'arte non poteva più ignorare la fotografia, ammonisce Angeli che il mezzo meccanico non deve assolutamente sostituire la capacità di disegnare, o peggio ancora il

---

<sup>61</sup> A. Conti, *All'Esposizione di Venezia. Contro l'impressionismo*, in "Il Marzocco", anno IV, n. 15, Firenze 14 Maggio 1899, p. 1.

<sup>62</sup> A. Conti, *L'esposizione di Venezia. Le scuole d'arte*, in "Il Marzocco", anno IV, n. 16, Firenze 21 Maggio 1899, p. 1.

disegno stesso e prende ad esempio i numerosi difetti che riscontrava nella *Gorgone*<sup>63</sup> di Sartorio: “Un conto è l'utilizzo del medium fotografico per impostare i dipinti un conto è sostituirlo. Solo la conoscenza attraverso il disegno della figura umana può dare ai personaggi, vicini e lontani, vita, forza e idea di movimento”<sup>64</sup>.

Non sono risparmiate critiche e perplessità sulla tecnica, ormai ben conosciuta del divisionismo. Angeli individua nel forte individualismo cementatosi negli artisti la causa della bizzarra “nuova” tecnica, che, a parer suo, nasconde la povertà del concetto e la fine delle tradizioni nazionali. Previati è esposto come massimo esempio negativo di questa asserzione con una spietata stroncatura del suo *L'Assunzione della Vergine* e l'evoluzione della insufficiente tecnica divisionista con le mescolanze. In questo articolo si può notare il precoce riconoscimento della crisi della corrente stessa<sup>65</sup>.

Sempre secondo Angeli gli artisti, ignoranti o al meglio non troppo preparati in letteratura e filosofia hanno voluto emanciparsi facendo da soli le loro simbologie e pochi seguono i consigli della critica. I dipinti sono più belli quanto più racchiudono un'idea occulta che gli artisti non capiscono e il pubblico capisce meno di loro. L'eccesso di simbolo, derivante da una letteratura poco compresa, causa questo problema che, reiterato, non gli giova. Il concetto dell'articolo è la differenza tra il fare artistico (pittore) e il descrivere il fatto artistico (critico)<sup>66</sup>. Muovere un rimprovero così aspro agli artisti attuali, paragonandoli ai grandi esempi del passato che ricorrevano ai letterati per comporre le allegorie, risulta un eccesso di protagonismo della figura del critico rispetto a pittori che, da una parte, privi di un'elevata preparazione culturale, possiedono il panofskiano dono della mano, o che,

---

<sup>63</sup> *La Gorgone e gli Eroi* di Giulio Aristide Sartorio è stata presentata alla Biennale del 1899 dove fu acquistata per le collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel catalogo Sartorio affermava di aver raffigurato nell'opera: “Due aspetti della profonda vanità dell'esistenza umana incarnati nelle forme ammalianti della Gorgone, bellezza fatale e annientatrice.” La tela, parte di dittico con *Diana di Efeso e gli schiavi*, ha avuto un'elaborazione complessa e la sua genesi si era intrecciata con il progetto, poi non realizzato, dell'illustrazione del poema *Gli uomini e i sogni* proprio di Diego Angeli che nella Gorgone vedeva errori di disegno nei corpi umani derivanti dall'utilizzo della fotografia in fase progettuale.

*Terza Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1899. 22 aprile-31 ottobre. Catalogo illustrato.* Premiato stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1899, p. 72.

A mio giudizio l'unico difetto anatomico della Gorgone è nel braccio destro con la torsione all'indietro della spalla, difetto peraltro molto meno evidente nello studio preparatorio della figura (fig. 2), sempre conservato alla GNAM di Roma.

<sup>64</sup> D. Angeli, L'esposizione di Venezia. *I nuovi elementi dell'arte*, in “Il Marzocco”, anno VI, n. 20, Firenze 19 Maggio 1901, p. 2.

<sup>65</sup> D. Angeli, *I problemi della tecnica all'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, anno VIII, n. 19, Firenze 10 Maggio 1903, p. 2.

<sup>66</sup> D. Angeli, *I problemi del pensiero all'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, anno VIII, n. 20, Firenze 17 Maggio 1903, p. 2.

dall'altra, invece hanno dedicato anni a studiare, oltre le tecniche pittoriche e la composizione, filosofia, estetica e storia.

Mario De Maria da artista, nell'incipit del suo articolo di commento alle opere dell'VIII Biennale, scritto su invito del direttore del Marzocco, sembra rispondere ad Angeli:

*“Ho l'intima convinzione che una critica d'arte sia impossibile, anzi addirittura non esista. Tutt'al più il relatore, il giornalista o lo scrittore che renda conto di una mostra se possiede il dono dell'intuizione potrà dire quali siano le “opere d'arte” e quali siano i “capolavori”. Ma non oserà mai, se intuisce, di affrontare un “perché” che anche a lui è ignoto. Un altro imperdonabile errore dei cosiddetti critici d'arte è la distinzione che essi fanno tra l'opera d'arte e la sua tecnica. Eppure basta pensare che, in sostanza, la tecnica di un lavoro d'arte altro non è se non l'espressione obbiettiva dell'idea che ebbe l'artista, per intendere come l'una non possa essere disgiunta dall'altra.”*<sup>67</sup>

Anche Pellizza, ripensando all'articolo di Angeli, a proposito della tecnica aveva scritto:

*“Le teorie scientifiche sui colori e più ancora la pratica mi han persuaso a valermi del divisionismo nei miei quadri, questa mi ha convinto che l'impasto dei colori è la causa della diminuzione della loro brillantezza per cui, già essendo limitati i colori della tavolozza per studiare gli effetti della natura illuminata dal sole, non si possono tralasciare le teorie scientifiche.”*<sup>68</sup>

Vittorio Pica<sup>69</sup>, intellettuale cosmopolita di grande acume, è stato traduttore e collaboratore di molteplici riviste impegnate sul fronte della critica letteraria e artistica, i suoi numerosi scritti pionieristici, nel momento in cui la critica tendeva ad avversare la pittura accademica ma non era ancora pronta alla corretta interpretazione e segnalazione dei nuovi indirizzi artistici, hanno divulgato in Italia le nuove tendenze, permettendo ai divisionisti di

---

<sup>67</sup> Marius Pictor (Mario de Maria), *Giudizi di artisti all'Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, anno XII, n. 36, Firenze 8 Settembre 1907, pp. 2-3.

<sup>68</sup> Questa nota di Pellizza è contenuta nella relazione che aveva preparato per l'articolo di Anton Maria Mucchi il quale aveva invitato il pubblico a cogliere l'anima del colore divisionista giacché “ci si sente attratti” da quelle opere piene di tranquillità, e aveva trascritto le parole di Pellizza proprio per non dare al lettore informazioni fuorvianti: “Pellizza mi scrive: *Quando copio il vero non penso a teorie ma a tradurlo con tutti i mezzi che ho a mia disposizione. Non faccio il divisionismo per partito preso ma perché sono convinto che così esplico meglio le mie tendenze...la tecnica deve adattarsi alla qualità degli oggetti, e deve essere varia come sono varie le apparenze della natura.*” Si può ritenere questo intervento una circostanza positiva di collaborazione tra critico e artista: le parole di Pellizza arrivano al pubblico attraverso lo scritto, mediate dal giudizio che, come aveva già asserito per l'inchiesta del “Il Tesoro”, riteneva necessario. Valutazione estetica e elaborazione dell'opera dentro lo stesso saggio.

ASPV, copialettere e minutarie per l'anno 1898, risposte di Pellizza alle domande di Mucchi, maggio 1898, ff. 30, 31, 32. Pubblicate parzialmente in “Catalogo dei manoscritti...” op. cit. pp. 60-62; A.M. Mucchi, “Il Divisionismo”, cit. p. 171.

<sup>69</sup> Per una biografia su Vittorio Pica rimando a: D. Lacagnina (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2016.

conoscere e comprendere al meglio la pittura e la letteratura contemporanea francese, e nello stesso tempo hanno promosso l'arte italiana all'estero. Pur non risparmiandogli mai critiche costruttive ha spesso cercato di difendere il divisionismo<sup>70</sup>, specialmente Segantini, fin dalla Biennale del 1895, senza condividere la fiducia nella scientificità del metodo: *“esagerata fiducia su teorie scientifiche tutt'ora abbastanza problematiche”* preferendo l'impostazione empirica affidata alla perspicacia dell'occhio.

Negli anni successivi manterrà una significativa corrispondenza con Pellizza<sup>71</sup> e incontrerà tutti i divisionisti in veste di inviato speciale alle grandi mostre internazionali delle quali era divenuto il critico più autorevole.

Nella prima importante collaborazione con “Il Marzocco” dà il suo parere sulla costruzione della pittura divisionista.

*“Il torto dei divisionisti, a mio credere, consiste tanto nel fondarsi con esagerata fiducia su teorie scientifiche tutt'ora abbastanza problematiche e nel trarne conseguenze eccessivamente rigorose, quanto nel voler troppo semplificare il problema della luce e della visione ottica, che è uno dei complessi, dei più complicati e possiede elementi o male studiati ancora o da essi del tutto trascurati”*<sup>72</sup>.

Morbelli, ad esempio, non poteva essere d'accordo con questo assunto: il concetto fondamentale su cui si è basata tutta la sua carriera artistica era che, citando Pica, per un artista era necessario preservare nella sperimentazione cromatica un esercizio continuo, esattamente come fanno i musicisti che, anche all'apice della loro carriera, non potevano abbandonare i quotidiani esercizi, il pittore doveva costantemente aggiornarsi ed esercitarsi nelle tecniche di esecuzione. Non a caso per Morbelli *“l'arte è, in tutte le sue forme, un continuo divenire”*<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> “Ho visto alla F. l'esposizione che pare diventi interessante, il Pica occupa un bel posto nell'arte! tienilo d'oecc!” citazione di Morbelli in una lettera a Pellizza, 15 febbraio 1896, pubblicata in “Archivi del divisionismo” op. cit. pp. 125-126.

<sup>71</sup> Per l'analisi del carteggio Pellizza-Pica si veda: D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza*, in «Studi di Memofonte», rivista semestrale online, n. 13, Firenze 2014.

<sup>72</sup> V. Pica, *Impressionisti, divisionisti e sintetisti*, in “Il Marzocco”, anno II, n. 2, Firenze 14 febbraio 1897. pp. 2-4.

<sup>73</sup> La citazione di Pica sullo sperimentalismo scientifico di Morbelli è riportata in M. Poggialini Tominetti, *Angelo Morbelli, La Rete*, Milano 1971, pp. 44-45.

Dal 1905, periodo coincidente con il declino del divisionismo storico, sulle pagine di «Emporium»<sup>74</sup> Pica mantiene l'equilibrio di giudizio sulla tarda attività dei maestri, per esempio nell'articolo personale dedicato a Nomellini<sup>75</sup>, in pendant con quello di Domenico Tumiati su Previati<sup>76</sup>, con l'occhio attento alla modernità e di chi aveva l'impressionismo nel proprio "empireo estetico". Lo stesso anno aggiunge Lionne e Discovolo alla lista dei più recenti, accaniti applicatori della tecnica. Di Nomellini è sottolineata la continua ricerca ed evoluzione cromatica. Pica si preoccupa di ricordare i meriti del divisionismo al pubblico che sembra averli dimenticati, infatti nel volume di cronaca della Biennale del 1905, dopo l'incoraggiamento agli artisti per l'amore dell'arte che fa loro molto onore spiega: *"per quanto riguarda il divisionismo, non è stata ancora detta l'ultima parola"*<sup>77</sup> in un contesto di generale indifferenza critica.

Mentre alla Biennale successiva nota la qualità non comune delle opere pittoriche e scultoree esposte ma individua che la produzione italiana appare meno varia e originale rispetto a quella delle sei mostre antecedenti. Attribuisce principalmente la colpa al pubblico e al suo scarso interesse per l'arte specialmente moderna, dovuto alla mancanza d'educazione in quell'ambito. Di conseguenza riflette sul fatto che gli artisti pensino di più ai successi immediati e remunerativi che impegnarsi nello studio<sup>78</sup>. L'anno successivo avrebbe pubblicato il suo memorabile volume illustrato sugli impressionisti francesi<sup>79</sup>, includendovi le opere di Cézanne in coincidenza con l'apertura del dibattito cézanniano in Toscana, viceversa Ugo Ojetti aveva già avuto modo nel 1905 di sferrare un attacco frontale al divisionismo che: *"scomparso in ogni altro paese d'Europa si viene ancora diffondendo in Italia, e nella più trita e pettegola veste di puntinismo. Quest'anno le sale del Lazio, della Lombardia, del Piemonte ne sono invase"* scriveva della VI Biennale. *"Noi arriviamo anche qui ultimi, i meticolosi difensori meritano rispetto e non fede"* alludendo alla generazione di Grubicy, Morbelli, Previati. Solo i toscani gli paiono rappresentare

---

<sup>74</sup> Le recensioni imparziali su «Emporium» non riguardavano solo le esposizioni più grandi e di alto richiamo mediatico ma anche quelle più piccole, permettendo di avere una panoramica completa del percorso artistico italiano anno per anno.

<sup>75</sup> V. Pica, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini*, in «Emporium», vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo dicembre 1913, pp. 403-420.

<sup>76</sup> D. Tumiati, *Artisti contemporanei: Gaetano Previati*, in «Emporium», vol. XIII, n. 73, Bergamo gennaio 1901, pp. 2-25.

<sup>77</sup> V. Pica, *I pittori italiani*, in "L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia", Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1905, p. 20.

<sup>78</sup> V. Pica, *i pittori e gli scultori dell'alta Italia*, in "L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia", Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907, p. 275.

<sup>79</sup> V. Pica, *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo 1908.



*una declinazione possibile, poiché garantiscono l'“unità della luce più che l'intensità, tornata a dare vanto di bellezza a un quadro.”*<sup>80</sup>

Rispetto all'atteggiamento insicuro adoperato verso il divisionismo nelle numerose cronache delle Biennali il maggiore merito di Pica ritorna alla volontà di far comprendere in Italia le conquiste dell'impressionismo, per il quale nutriva una scoperta simpatia, il che avrebbe dovuto consentirgli anche un apprezzamento più pieno del divisionismo.

Alla Biennale del 1909 la critica partecipa unanime all'omaggio a Pellizza celebrato con la riunione di ventisette opere che ne ripercorrevano il cammino artistico dagli esordi alla scomparsa, ne vengono ricordati l'amore per l'arte sopra ogni cosa, la scomparsa nella piena maturità pittorica e l'indole da sognatore accompagnata dalla scrupolosa, continua ricerca<sup>81</sup>.

Successivamente Pica e altri critici si dimostrano a favore dei giovani, specialmente a Roma, città cosmopolita nella quale possono staccarsi dai regionalismi, specie di Piemonte e Lombardia, e provvedere alla loro individualità. Le esposizioni romane “Amatori e Cultori” erano una differente tipologia espositiva rispetto a Biennali e Promotrici con regolamenti d'accettazione meno rigidi<sup>82</sup> e che non suddivideva in regioni<sup>83</sup>.

Il cinquantenario dell'Unità d'Italia è celebrato con due grandi esposizioni, una a Torino dedicata alla scienza e al progresso e una a Roma dedicata alle arti visive e alla cultura. Per non fare sovrapporre la Biennale veneziana a tali eventi, la IX edizione, era stata anticipata di un anno rispetto alla cadenza naturale che l'avrebbe collocata nel 1911. All'esposizione d'arte romana partecipano i divisionisti della prima e della seconda generazione i quali, come notato da Pica che non si sbilancia nella valutazione positiva dei divisionisti tra una sentita lode a Zandomenighi e il gradimento degli attardatissimi pittoreschi veneti, pur nei tempi maturi fanno ancora bella figura con la pittura di

---

<sup>80</sup> U. Ogetti, *All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, in “Corriere della Sera”, Milano 14 maggio 1905.

<sup>81</sup> V. Pica, *All'VIII Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXX, n. 176, Bergamo luglio 1909, pp. 144, 148-149.

<sup>82</sup> All'esposizioni “Amatori e Cultori” l'impostazione accademica tendeva a preservare i canoni artistici della tradizione italiana, operando, attraverso la commissione di accettazione, una selezione severa verso qualsiasi innovazione stilistica. La Società si occupava della vendita delle opere esposte e aveva facoltà di scelta sugli acquisti destinati alle istituzioni pubbliche. Il periodo della presidenza del conte Enrico di San Martino Valperga, dal 1900 al 1913, si orienta invece a un moderno rinnovamento della Società, in quegli anni esordiscono alcuni giovani artisti romani con opere divisioniste e Liberty. Successivamente sotto la presidenza del conte Manfredo Manfredi si assiste a un ritorno all'accademismo fatta eccezione per il futurismo, considerato l'unico movimento di avanguardia nazionale.

<sup>83</sup> V. Pica, *Arte Contemporanea: l'Esposizione degli “Amatori e Cultori d'arte” a Roma*, in «Emporium», vol. XXVII, 162, Bergamo giugno 1908, pp. 405-426.

paesaggio: “Più vario del lombardo, benché forse meno interessante e certamente meno vigoroso, presentasi a Roma, con Morbelli, Maggi, Tavernier, Pugliese-Levi, Falchetti, Chialiva, Petiti, Reyceud e Pollonera, il gruppo dei paesisti piemontesi.”<sup>84</sup>

Situazione diversa nella vivace Milano del 1911<sup>85</sup>. Se alla Biennale critica e pubblico erano più propensi a favorire le novità, alle esposizioni milanesi si preferiva ancora raccogliere il meglio della tradizione. Pasquale De Luca, già capace direttore di «Natura e Arte», loda infatti gli anziani maestri del pennello o, come li definisce, i “divisionisti persistenti” Morbelli e Longoni a dispetto dei giovani mediocri che riescono a farsi ammettere all’esposizioni di Venezia e Roma<sup>86</sup>.

Saranno proprio Morbelli, Longoni e Fornara, con il supporto intermittente della critica a portare il divisionismo della prima generazione attraverso la crisi d’inizio Secolo fino oltre la Prima Guerra Mondiale, basti citare il capolavoro *Battello sul lago Maggiore* di Morbelli del 1915.

Da parte dei critici, guidati anche dai loro gusti personali, godettero di alta considerazione e dell’interesse del pubblico acquirente medio sia i casi di generi attardati d’impronta ottocentesca, sia i casi di precoci evoluzioni stilistiche, influenzati dalle avanguardie. È quindi difficile delineare correttamente il gusto dell’epoca, sono certi gli sforzi degli artisti per incontrarlo.

---

<sup>84</sup> V. Pica, *L’Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Italiano D’arti Grafiche editore, Bergamo 1912, p. 155.

<sup>85</sup> E. Pontiggia, *La Milano dei futuristi*, in «Ars», anno II, n. 7, Milano luglio 1998, pp. 20-30.

<sup>86</sup> P. De Luca, *Cronachetta artistica. L’esposizione annuale alla permanente milanese*, in «Emporium», vol. XXXIII, n. 198, Bergamo giugno 1911, pp. 485-492. Si veda anche Brera 1914 dove i divisionisti si erano presentati in un gruppo piuttosto compatto e i paesaggi di Longoni, Previati, Fornara e Grubicy avevano riscosso ancora alto gradimento: Giulio U. Arata, *La mostra Nazionale di Brera*, in «Emporium», vol. XL, n. 239, Bergamo novembre 1914, p. 370.

## ***I.II. Roberto Longhi***

Nella sua immensa attività Roberto Longhi non si è mai occupato specificatamente del divisionismo. È ben nota la sua avversione per la pittura macchiaiola e per quella italiana dell'Ottocento in genere, pittura a suo dire rinata, o riavviata da Carlo Carrà, come bene esprime nel celebre incipit della monografia dedicata all'artista nel 1937:

*“Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento s'inaugura con quel dipinto calcinoso e ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico che s'intitola Bonjour M. Courbet, è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: Buona notte signor Fattori. Non credo insomma alla definizione dello “stupido secolo XIX” perché mi par troppo estensiva; ma se si tratta di riservarla alla pittura italiana di quel centennio non mi opporrò che debolmente”*<sup>87</sup>.

Più tardi, senza sottacere le proprie idiosincrasie e al contempo lasciando trasparire le proprie preferenze, sempre scrivendo di Carrà nel 1950, ricorda come nei suoi anni d'esordio avesse conosciuto il romanticismo lombardo e piemontese, Fontanesi soprattutto, e il grosso decadentismo di provincia alla Previati e la tetra applicazione dei divisionisti, da Segantini a Pelizza<sup>88</sup>.

Sono state parole che, pronunciate da una voce così eminente, hanno contribuito all'oblio che negli anni trenta del Novecento ancora permeava la pittura di soli cinquant'anni prima, mentre alcuni degli artisti erano ancora vivi e in attività.

Tali critiche, che oggi risultano eccessive, avevano la loro ragione d'essere nell'Italia della prima metà del XX sec. che doveva ancora vincere le ultime resistenze al pieno riconoscimento della grandezza storica dell'arte francese da Courbet all'impressionismo, a Cézanne e l'avvio delle avanguardie. Da qui il generoso francocentrismo di Longhi e l'incontestabile idea del ritardo storico artistico italiano<sup>89</sup>.

La presa di posizione longhiana è argomentata in diversi scritti dove le riflessioni, certo mediate dal suo gusto personale, sono chiaramente espresse. Scrive del lavoro che hanno

---

<sup>87</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937, p. 5, riportata in R. Longhi, *Scritti sull'Ottocento e Novecento: 1925-1966*, Sansoni Editore, Firenze 1984, pp. 39-46.

<sup>88</sup> R. Longhi, *Carlo Carrà*, in “XXV Biennale di Venezia: Catalogo”, Editore Alfieri, Venezia 1950, p. 71.

<sup>89</sup> R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, in “Scritti sull'Ottocento e Novecento...”, op. cit. pp. 8-15.

provato a fare gli organizzatori delle mostre per far conoscere l'impressionismo in Italia, e soprattutto Pica con il suo volume del 1908<sup>90</sup>, edito secondo Longhi per fare da contraltare al passaggio in massa al divisionismo dei lombardi e lo stentato perseguirlo oltre il 1900<sup>91</sup>.

Viceversa, in un altro caso, loda come sorprendente la presenza dei divisionisti alla prima Biennale, esponenti di un movimento recentissimo che "a quegli anni ancora puzzava di eresia"<sup>92</sup>.

Due opinioni longhiane, a mio parere molto lucide e condivisibili, sono la presa di posizione sostenuta contro taluni critici d'arte che lavoravano come passatempo quasi senza legame con la zona degli studi dell'arte, specialmente quella moderna, e la critica mossa al regionalismo che nelle prime edizioni della Biennale, grazie al sostegno di qualcuno<sup>93</sup>, affollava continuamente il padiglione centrale con artisti quali i Ciardi che, alle soglie della Prima Guerra Mondiale, proponevano ancora triti paesaggi lagunari già visti da Francesco Guardi in poi.

---

<sup>90</sup> Ivi. Era stato merito di Pica se la Biennale del 1903 aveva accolto Monet, Pissarro, Sisley e Renoir. Presenza affatto sufficiente come aveva lamentato lo stesso Pica nel saggio dedicato. Longhi ricorda anche l'impegno profuso da Pica nell'organizzazione della prima personale di Zandomenighi alla Biennale del 1914, superando la diffusa ostilità verso il pittore esule a Parigi e quasi dimenticato in Italia. Impresa parzialmente fallita a causa del rigore della critica, specialmente di Enrico Thovez, acceso detrattore dell'impressionismo.

<sup>91</sup> Ibid. p. 14.

<sup>92</sup> Ibid. p. 156.

<sup>93</sup> V. Pica, *L'Arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXXII, n. 191, Bergamo novembre 1910, pp. 333-337. Inoltre: L. Marquez, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica», rivista online, 2013. pp. 1-29.

### ***I.III La mostra dei divisionisti a Parigi nel 1907***

Il 1907 fissò una svolta rilevante per la Galleria Grubicy, che si indirizzò sempre più selettivamente verso il divisionismo, intraprendendo la ricerca di una dimensione internazionale per la propria attività.

In concomitanza con l'apertura del Salon d'Automne, a partire dal primo settembre e sino al 23 ottobre, si svolse nelle Serre de l'Alma di Parigi il Salon des peintres divisionnistes italiens, mostra dedicata ai divisionisti italiani, voluta e organizzata da Alberto Grubicy con il patrocinio del comitato parigino della Società Dante Alighieri.

Fatto fronte a un'Italia che, apparentemente, sembrava solo meditare sul suo glorioso passato, senza produrre nulla di vivo nel presente artistico, gli organizzatori proponevano in questa occasione una rassegna di talentuosi pittori che potevano riscattare questi errati pregiudizi che i francesi avevano.

Pianificata secondo soluzioni espositive di grande modernità, come la scelta di ricoprire le sale con parati dai colori freddi per far risaltare i 360 dipinti e porre velari davanti alle grandi vetrate delle serre per limitare l'entrata di luce e non consentire distrazioni esterne, l'esposizione ottenne da subito grande risalto e incontrò il consenso della critica conservatrice parigina. Le serre, avanzo dell'Universale che il Demanio aveva lasciato andare all'incuria, apparvero trasformate; al vernissage la critica notò la nuova luminosità e la disposizione delle opere che non ingombrava in alcun modo le pareti.

Il pubblico richiamato alle porte di questa esposizione non poteva configurarsi come il *gros public* che accorreva ai grandi eventi mondani come il Salon d'Automne, ma presenziò comunque un'élite colta e ricca.

*“Peu comme en France jusqu'ici, l'art modern italien veut rompre avec les vieilles traditions classique”*, scrivevano i giornalisti sulla rivista «Le Dépêche» del 26 settembre per sottolineare la vitale importanza che questa esposizione ebbe sia nei confronti dell'arte italiana per l'Italia, sia all'estero dove cominciava a emanciparsi dalle stanze della tradizione laddove l'avevano reclusa i critici, per giungere fino a esiti sorprendenti come l'influenza, almeno riguardo le soluzioni tecniche, sull'arte francese e più in generale europea.

Il divisionismo era infatti il movimento che più di tutti era riuscito a interpretare in maniera originale, anche in rapporto alle ricerche neoimpressioniste in iter, i risultati scientifici che gli studi sulla luce e la sua percezione erano stati compiuti nel corso dell'Ottocento<sup>94</sup>.

Proprio la concomitanza con l'esposizione Jourdaniana permise alla stampa di operare interessanti parallelismi tra le due mostre, sottolineandone aspetti di diversità e contatto<sup>95</sup>.

Il Salon d'Automne presentava una serie di artisti “*Senza patria e senza regole i quali, senza più religione né ideali pittorici procedevano alla dequalificazione dell'artista e a una perdita di spiritualità e morale.*” Questo era il duro giudizio di Sar Péladan che appariva sulle pagine de «La Revue hebdomadaire» in relazione alle scelte espositive della giuria del Salon d'Automne<sup>96</sup>. Al contrario la mostra dei divisionisti italiani, per quanto non rendesse chiara la nozione di divisionismo alla folla venuta a visitarla, parve essere più interessante e di valore artistico maggiore rispetto al Salon. La tecnica pittorica utilizzata dagli artisti, e forse fu questo a confondere il pubblico parigino, non era il fine della loro pittura, ma il mezzo attraverso il quale veicolare messaggi contenenti ideali sociali e spirituali, capaci di elevare dalla contingenza terrena la rappresentazione dell'umanità innalzata e legittimata proprio dalla pittura. La riflessione che venne a imporsi negli animi dei critici francesi prendeva dunque le mosse da qui.

L'artista contemporaneo, a causa della perdita di valori estetici comuni, a un ideale condiviso e alla collettività come accadeva in passato, si trovava ora a rapportarsi con le scelte di “amatori”, con la loro individualità e il loro gusto strettamente personale. Persi dunque in parte i punti di riferimento accademici quali maestri e persa l'indicazione data da una morale condivisa, l'autore si trovava ora a realizzare opere definite bizzarre se non scandalose come descriveva Péladan nel suo articolo.

A questo proposito, tuttavia, è doveroso apportare una riflessione sull'arte che il Salon d'Automne promuoveva, in relazione al contesto socio-storico di appartenenza. Terminata, o meglio, declinandosi in maniere differenti l'epoca della commissione di opere d'arte, l'artista, emancipatosi anche dalle strette catene dell'Accademia, prendeva ora piena

---

<sup>94</sup> V. Rossi Sacchetti, *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi. settembre-ottobre 1907*, Società Dante Alighieri, Parigi 1907, pp. 1-25; V. Rossi Sacchetti, *Les peintres divisionnistes italiens*, in «L'art Décoratif. Revue de la Vie artistique ancienne et moderne», n. 109, Parigi ottobre 1907, pp. 147-153.

<sup>95</sup> Ibid. pp. 27-29.

<sup>96</sup> J. Péladan (Sar), *Le Salon d'Automne et les divisionnistes italiens*, in «La Revue hebdomadaire», anno XVI, Parigi 22 ottobre 1907, p. 233. Cfr. *La Galleria Grubicy e Salon des peintres divisionnistes italiens, Parigi 1907*, in F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), “Il divisionismo. La luce del moderno”, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio - 24 giugno 2012), Silvana, Milano 2012, pp. 229-230, 232-233.

coscienza di sé e delle sue potenzialità. La sperimentazione di nuovi linguaggi che Jourdain e colleghi di volta in volta coglievano, erano frutto di un percorso intellettuale che non prendeva forma dal nulla ma veniva plasmato sulle radici di quella tradizione dalla quale si cercava, appunto, di staccarsi. All'individualismo di una società tecnologica, che aumentava a mano a mano ritmi e velocità, per citare in anticipo Marinetti, faceva da riflesso l'individualismo dell'artista, alla scoperta di sé, delle sue capacità e potenzialità espressive.

Nei grandi ambienti delle serre facevano mostra, affiancate a sculture, mobili e pastelli, opere complesse, robuste ed eclettiche di ciascun artista, ma solo dei pittori che, divisionisti più o meno ortodossi o capaci, appartenevano ovviamente alla scuderia Grubicy.

Le sale erano così organizzate:

Sala A o rotonda, i giovani: P. Focardi, F. Ramponi, G. Cinotti, A. Baracchini Caputi, B. Benvenuti, R. Merello, G. Omio, C. Prada, G. e M. Segantini, A. Locatelli-Milesi, A. Tominetti.

Sala B: L. Andreotti (sculture).

Sala C: F. Minozzi, C. Maggi, A. Magrini (pastelli e monotipi), R. e C. Bugatti, P. Malnati, E. Bellosio (sculture e mobili).

Sala D: C. Fornara.

Sala E: G. Previati.

Sala F: G. Segantini.

Con la sala A era precipuo pensiero degli organizzatori il dare l'idea complessiva di ciò che i giovani artisti stavano facendo in Italia in quegli anni, opere tutte di paesaggio con ricerche tecniche diversamente improntate al divisionismo. Due tele di Achille Tominetti, certamente eccentriche nel carnet dell'artista che per l'occasione si era approcciato al divisionismo, paesaggi marini del giovanissimo Rubaldo Merello<sup>97</sup> e di Guido Cinotti, pinete livornesi di Benvenuto Benvenuti. Predilezione e riguardo, troppo, per Mario e Gottardo Segantini. Discrete opere di Achille Locatelli-Milesi e Adriano Baracchini

---

<sup>97</sup> A una data così precoce Merello era ben noto nell'area divisionista italiana, cui era pervenuto grazie all'illuminato intervento del critico d'arte che ha contribuito alla diffusione del movimento in Liguria: Paolo De Gaufriid. Le opere esposte a Parigi consentono di comprendere che al 1907 Merello aveva inteso la grammatica divisionista, della quale offre la personale elaborazione prima dell'abbandono. Nel 1898 è documentato l'acquisto del suo *Dipinto di paese* da parte dello stesso proprietario di *Sul fienile* di Pellizza.

Caputi, e buone di Carlo Prada per le quali «La Dépêche» ebbe parole di viva ammirazione: *“Les cinq paysage de C. Prada sont d’un rendu impressionnant; dans l’un d’eux notamment, le sommet des pics, éclairé par les rayons du soleil couchant, est une excellente étude; retenez le nom de C. Prada; c’est, un maître futur.”*<sup>98</sup>

Tutti i giornali e le riviste parigine ebbero parole di encomio per Cesare Maggi: *“Le peintre Maggi marche sur les traces de ses prédécesseurs en divisionnisme. Il y a une belle compréhension de la montagne dans son crépuscule”*<sup>99</sup>. E la redazione di «Rassegna d’arte» completa questo giudizio dall’Italia, affermando che: *“Maggi appare in questa mostra un trionfatore. In lui si scorge l’artista possente, giovane, che non teme, trionfa, combatte nella certezza della vittoria, che egli crede di dover raggiungere, e che l’Esposizione veneziana gli aveva di già consacrata quest’anno”*<sup>100</sup>.

La sala D, era interamente dedicata all’opera di Carlo Fornara, artista che Grubicy desiderava gestire al meglio e con il massimo reddito in quanto erede designato di Segantini. Tanto per l’imponenza della sala, quanto per il valore riconosciuto delle sue opere, non ci fu critico che non avesse, generosamente, dedicato a Fornara meditate osservazioni che da un lato lo esaltavano, dall’altro lo cristallizzavano nel “ruolo” ereditato.

È interessante analizzare gli aggettivi che la critica francese ha attribuito a Fornara nelle recensioni parzialmente riportate dal Rossi Sacchetti, che non riesce a nascondere il suo debole per il vigezzino, per capire come i suoi dipinti fossero percepiti e ben distinguibili da quelli dei colleghi per le peculiarità compositive<sup>101</sup>.

Thiébauld Sisson, del «Temps», trova che Fornara si distingua per la *“Sincérité, la conscience et les belles qualité, de matière”*. Arsène Alexandre, del «Figaro», nota un *“Beau sentiment rustique, qui sait varier ses harmonies”*.

L’Habert de «La Revue des Beaux-Arts», ricorda la medaglia d’oro vinta da Fornara a Monaco di Baviera e riconosce in lui *“Un coloriste de la plus belle vision. Il demeure en montagne, dans les Hautes-Alpes, et ses tableaux en paraissent plus originaux; le Midi d’automne est d’un très puissant ensoleillement. La technique divisionniste s’est avec lui*

---

<sup>98</sup> In «La Dépêche», anno XXXVII, Parigi 26 settembre 1907. Riportato in “I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi” op. cit. p. 8.

<sup>99</sup> R. Rivier, *Le peintre Maggi* in «La Revue des Beaux-Arts», anno LVII, Parigi 6 ottobre 1907. Riportato in Ibid. p. 11.

<sup>100</sup> Red. *Parigi*, in «Rassegna d’Arte», anno VI, Milano ottobre 1907, p. 694.

<sup>101</sup> Cfr. infra, pp. 132-133.



*perfectionnée. Son Impression d'automne est vraiment délicieuse*".

Solo Fornara, oltre a Segantini e Previati, ebbe l'onore di veder riprodotte le proprie opere sui numerosi periodici che trattarono del Salon divisionnistes.

In particolare nella rivista «Les Arts» *Paysage de Neige* è stato riportato tramite fotoincisione commentato così da Gabriel Mourey:

*“Je vois en lui un grand paysagiste, un tempérament puissant et délicat à la fois; il compose avec simplicité, il ordonne ses toiles avec logique, et nulle vaine recherche de l'effet ne les dépare. Tels de ces paysages d'automne et d'hiver, tels de ses clairs de lune impressionnent profondément, tant par leur vérité que par le sentiment de poésie dont ils sont empreints. Mais Fornara est, vraiment, le peintre de l'hiver et de la neige sur les sommets, dans les villages alpestres; il possède, avec des raffinements d'homme d'aujourd'hui, une naïveté primesautière de primitif, un amour du détail expressif qui donne à ses paysages un charme incomparable. Je ne vois rien qui vaille, à cet égard, Tristesse d'hiver, Midi en hiver et Neige, le passage sur une plaine blanche que ceignent des collines bleues et noires, d'un homme traînant un chariot à patins chargé de bois. Quelle solitude glacée, quelle tristesse infinie! Et quelle valeur, quel intérêt prend cette silhouette humaine dans ce désert blanc.”*<sup>102</sup>

Nella scelta degli artisti che ebbero tale visibilità in Parigi Alberto Grubicy sembrava voler superare il regionalismo che si andava imponendo in molte manifestazioni, a cominciare dalle Biennali di Venezia, proponendo il divisionismo come momento unitario della pittura italiana del primo Novecento<sup>103</sup>. Tentativo certamente riuscito ma nel quale mancanze macroscopiche impedivano la giusta visione del movimento.

Era la prima volta che i divisionisti esponevano insieme all'estero, essendo stata una mostra organizzata dal Grubicy, erano presenti, come già detto, solamente gli artisti della sua Galleria. Non c'erano capisaldi del divisionismo come Morbelli, che aveva lasciato la Galleria nel 1890<sup>104</sup>, Pellizza, Longoni, Olivero, certamente più meritevoli e capaci di

---

<sup>102</sup> Riportato in “I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi” op. cit. pp. 13-14.

<sup>103</sup> A. Scotti, *Milano tra primo e secondo divisionismo*, in P. Biscottini (a cura di), “Arte a Milano 1906-1929” catalogo della mostra (Milano, Fiera, Padiglione 35, 24 novembre 1995 - 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995, pp. 77-93;

U. Matini, *Artisti italiani a Parigi. Un'esposizione divisionista*, in «La Tribuna Illustrata», anno XV, n. 46, Roma 13 novembre 1907.

<sup>104</sup> Il rapporto di Morbelli con la Galleria Grubicy era cominciato nel 1883 quando, all'Esposizione di Brera, si era guadagnato l'attenzione del pubblico e della critica con *Giorni...Ultimi!*. In quell'occasione i fratelli Grubicy avevano acquistato alcuni suoi dipinti: *La stazione centrale di Milano* e *La stalla con le vacche*. Il rapporto tra Morbelli e Alberto Grubicy, che durò fino ai primi anni novanta dell'Ottocento, si era incrinato

alcune meteore presenti alle Serre. La mancata creazione di un gruppo coeso di divisionisti, occasione che dall'Esposizione Nazionale di Torino del 1896 non si era più creata<sup>105</sup>, ha pesato non poco sulla carriera di questi artisti per l'estenuante difficoltà della continua autopromozione, aggiunta alle preoccupazioni economiche e gestionali, specialmente per esposizioni all'estero.

Alberto Grubicy proseguirà nell'impresa parigina con l'apertura di una succursale in Rue de Rivoli senza tralasciare la Galleria milanese la cui pubblicità compariva regolarmente sui periodici con i nomi degli artisti in vendita bene evidenziati: Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini; su «Emporium» persino sotto il necrologio di Pellizza scritto da Vittorio Pica<sup>106</sup>.

---

per una controversia legale sorta per incongruenze nella valutazione economica dei dipinti del pittore, il quale, dopo quell'avvenimento, aveva deciso di prendere le distanze dalla Galleria.

<sup>105</sup> S. Piccenì, *Le esposizioni segantiniane nelle lettere di Giuseppe Pellizza*, in A. Tiddia (a cura di), "Segantiniana. Studi e ricerche vol. III", Editore Museo Alto Garda e MART, Rovereto 2019, pp. 32-43 in part. p. 36.

<sup>106</sup> V. Pica, *Necrologio. Giuseppe Pellizza*, in «Emporium», anno XIII, n. 151, Bergamo luglio 1907, p. 82. La biografia del necrologio sarà ripresa in occasione della personale pelliziana alla Biennale del 1909: V. Pica, *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. II. Le mostre individuali di Kroyer, Friesseke, Miller, Pasini, Fattori, Signorini e Pellizza*, in «Emporium», anno XV, n. 176, Bergamo agosto 1909, pp. 135-149.

## II. Il carteggio tra Matteo Olivero e Giuseppe Pellizza

I carteggi tra gli artisti costituiscono una particolare fonte per l'indagine storico-artistica in quanto ci restituiscono parole e pensieri degli artisti stessi, considerazioni e consigli reciproci, riflessioni sulle esposizioni e sulla critica, le reazioni del pubblico e la genesi delle opere.

Attraverso le lettere si possono comprendere meglio i contenuti dei dipinti e il vissuto di chi li ha creati poiché la personalità dello scrivente esce senza filtri o mediazioni.

In anni recenti la ricostruzione e lo studio dei carteggi inediti, conservati presso archivi pubblici, privati o di fondazioni, ha suscitato sempre di più l'interesse degli storici dell'arte, poiché dai carteggi riceviamo informazioni introvabili altrove<sup>107</sup>.

Il carteggio tra Matteo Olivero<sup>108</sup> e Giuseppe Pellizza, precocemente citato da Emilio Zanzi nel 1921<sup>109</sup>, parzialmente pubblicato da Aurora Scotti nel 1974<sup>110</sup> e da Daniela Bernagozzi

---

<sup>107</sup> Per il periodo tra la seconda metà del sec. XIX e gli anni venti del sec. XX mi riferisco a: T. Fiori (a cura di), F. Bellonzi (saggio introduttivo), *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, Roma 1968; M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del futurismo*, De Luca Editori d'arte, Roma 1962; M. De Micheli, *Carte d'artisti. Vol. 1: Dal neoclassicismo al simbolismo. Lettere, confessioni, interviste*, Mondadori, Milano 1995, in part. pp. 211-225; A. Scotti, S. Rebora (a cura di), *Pellizza e i Grubicy: il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy De Dragon*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2006; M.M. Lamberti (a cura di), *Vincent Van Gogh. Lettere a un amico pittore*, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006; L. Giudici (a cura di), *Lettere dei macchiaioli*, Abscondita, Milano 2008; S. Picceni, *Riflessioni sul divisionismo dal carteggio tra Giuseppe Pellizza e Giovanni Segantini con alcuni inediti*, Tesi di specializzazione, Università degli Studi di Genova, relatore Prof.ssa P. Valenti, A.A. 2016-2017. Inoltre: C. Mazzarelli, S. Rolfi Ozvald (a cura di), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Silvana, Cinisello B. 2019.

<sup>108</sup> La riconsiderazione in atto della personalità, dell'opera e della fortuna di Matteo Pietro Olivero (Pratorotondo di Acceglio (CN), 15 giugno 1879 - Saluzzo (CN), 28 aprile 1932) ha dato nel 2019 una mostra su più sedi e un primo volume di studi scientifici: Matteo Olivero. La formazione, i temi, la fortuna, catalogo della mostra contemporaneamente in cinque sedi: Pinacoteca dell'Accademia Albertina, Torino; Museo Casa Galimberti, Cuneo; Pinacoteca Matteo Olivero e Le Castiglia, Saluzzo; Museo di Arte Sacra dell'Alta Val Maira, Acceglio; Associazione culturale "Lu Cunvent", Rore di Sampeyre. La raccolta di studi si poneva come primo obiettivo il far progredire le riflessioni su Olivero e sbarazzare diffuse convinzioni attraverso le evidenze documentarie, documenti che hanno permesso la revisione delle precedenti e, ormai datate, biografie sull'artista, il cui corpus non è stato ancora completamente ricostruito. A. Musiari (a cura di), *Matteo Olivero. La formazione, i temi, la fortuna*, Centro Studi Piemontesi, Albertina Press, Torino 2019.

<sup>109</sup> E. Zanzi, *Dall'epistolario di un contadino (notizie sulla corrispondenza tra Olivero e Pellizza da Volpedo)*, in "Il Momento", anno XIX, Torino 25 giugno 1921.

<sup>110</sup> A. Scotti, *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza*, Tortona 1974. In questa prima e fondamentale ricognizione del materiale autografo di Pellizza, conservato presso l'archivio dello studio di Volpedo, delle lettere di Olivero sono riportate solo brevi trascrizioni selezionate.

nel 2014<sup>111</sup>, si compone di trentasette lettere conservate presso l'Archivio dello Studio Pellizza di Volpedo e l'Archivio Storico della Città di Saluzzo. Altre quattro lettere inviate da Volpedo, a oggi non rintracciate, sono state presumibilmente smarrite da Olivero durante il trasloco da Torino a Saluzzo nel luglio 1905, ma si possono integrare attraverso le minute e le stesure in brutta copia che Pellizza era solito conservare.

Al fine di dare valore scientifico all'assunto sopra esposto ho ritenuto opportuno che la prima quanto più importante fase del lavoro fosse mettere insieme per la prima volta tutta la corrispondenza; ordinarla cronologicamente in modo che ogni lettera fosse consequenziale alla precedente e analizzarla per ricostruirne il contesto storico.

Seppure il carteggio non sia risultato particolarmente significativo per la storia del divisionismo nei primi anni del Novecento, ha fornito alcuni spunti interessanti come la circolazione delle opere tra nazioni in occasione delle mostre e le tecniche di riproduzione delle opere stesse per i cataloghi, la critica d'arte oltr'alpina e, soprattutto, ancora una volta, il rapporto tra gli artisti poiché in una lettera a un suo pari, a un amico, l'uomo mette a nudo la propria anima; il pittore illustra al collega le metodologie del proprio lavoro, racconta la felicità per i successi del passato e del presente, confida le speranze per il futuro. L'inizio della corrispondenza risale all'ottobre 1904 quando Olivero, venticinquenne corrispondente per l'Italia di «Les Tendances nouvelles»<sup>112</sup>, sceglie Pellizza come primo artista da esporre nel suo articolo *Les Tendances nouvelles de l'Art en Italie*<sup>113</sup> e gli scrive tre lettere.

La scelta è dovuta all'ammirazione che Olivero nutre per l'arte pelliziana dai tempi degli studi e soprattutto dal 1902 quando il suo *Ultime capanne* (fig. 3) era stato esposto nella

---

<sup>111</sup> D. Bernagozzi, *Matè. Vita solitaria e randagia del pittore Matteo Olivero*, Ass. Primalpe, Cuneo 2014, pp. 109-129. In questo caso il carteggio è riportato parzialmente e un poco analizzato entro l'ottica di un modesto studio provinciale.

<sup>112</sup> Olivero era stato messo in collegamento con il gruppo fondatore di «Les Tendances nouvelles» da Alexis Mérodak-Jeaneau, artista originario di Angers, allievo a Parigi di Gustave Moreau e Luc Olivier-Merson, che aveva conosciuto a Grenoble nel 1903 a una mostra dove avevano esposto entrambi. La rivista grazie al lavoro del direttore Alexis Mérodak-Jeaneau, del segretario Jean Varin (alias Jeanne Varin, moglie di Mérodak) e del critico d'arte Jérôme Maësse, diventerà l'organo dell'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, avrà l'appoggio di personalità di spicco quali Auguste Rodin, lo scrittore Paul Adam e il musicista Vincent d'Indy. Il gruppo, credendo in un progetto di riforma sociale basato sul dialogo fra il mondo della scienza e il mondo dell'arte, ha contribuito all'esordio francese di Kandinskij e Mondrian, e degli scritti di Marinetti, D'Annunzio, Tolstoj e Kipling. Cfr. J. Fineberg, *Les Tendances Nouvelles, The Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des sciences et de l'industrie and Kandinskij*, in «Art History», vol. 2, n. 2, giugno 1979, pp. 221-246.

<sup>113</sup> La questione riguardo il lavoro di Olivero corrispondente italiano di «Les Tendances nouvelles» e la partecipazione alla mostra di Angers è stata recentemente approntata in "Matteo Olivero. La formazione..." op. cit. pp. 30-36.

stessa sala di *Quarto stato* e *Tramonto* alla Quadriennale della Promotrice di Torino<sup>114</sup>. In quell'occasione Olivero non era riuscito a comprendere le tiepide reazioni della critica e la mancata assegnazione di premi a *Quarto stato*. Vedeva in Pellizza un artista che gli era congeniale, in primis per la tecnica pittorica divisionista, tecnica che nel primo lustro del Novecento Olivero aveva iniziato a studiare e riproporre in modo personale rispetto alla maniera dei "maestri" del decennio precedente<sup>115</sup>, per i comuni ideali e per la gestione della carriera. Pellizza e Olivero non si associarono mai a una Galleria e non aprirono uno studio in una grande città; una mentalità vagamente provinciale che li costrinse a contare solo sulle loro forze per le esposizioni, le vendite e le commissioni, al contrario dei loro colleghi che contemporaneamente lavoravano sotto l'egida della Galleria Grubicy.

Per la redazione di un articolo il più sincero possibile Olivero desidera notizie direttamente da Pellizza, gli scrive quindi due lettere e una cartolina per presentarsi, informarlo dell'intento, avere informazioni e clichés di opere da allegare.

Nella trascrizione delle lettere del seguente carteggio, in quelle nei capitoli successivi e negli articoli, sono state rispettate le sottolineature, le cancellazioni e riportati eventuali refusi; sono stati altresì segnalati i passi omessi poiché illeggibili a causa del supporto cartaceo deteriorato. Il testo è stato trascritto integralmente anche i passaggi privi di interesse per la presente trattazione. Ogni documento è corredato dal corrispondente riferimento archivistico. Nell'analisi in nota, sotto ciascuna lettera, sono discussi eventi, luoghi, persone e opere citati:

---

<sup>114</sup> AA.VV. *La Quadriennale. Arti e Lettere*, fasc. 7, Renzo Streglio & C. Torino 1902, p. 72. Cfr. R. Maggio Serra, *Intorno al 1902: pittura italiana e straniera delle riserve della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, Pozzo, Moncalieri 1995.

Nel 1902 Pellizza era nel pieno della maturità artistica. Avendo all'inizio della corrispondenza 11 anni più di Olivero si trovava questa volta nella posizione opposta a quella che aveva avuto nelle corrispondenze con Segantini e Morbelli.

<sup>115</sup> L'adesione di Olivero al divisionismo non è stata un fatto di "scuola" ma una parte integrante di quella che considerava una naturale ricerca di luminosità. Giustifica di utilizzare la tecnica in modo personale e non continuo soprattutto nelle parti luminose poiché nelle parti scure non ne sente la necessità. Si vedano gli appunti autobiografici per una lettera da inviare a Emilio Bissioni: Archivio Storico della Città di Saluzzo, [d'ora in poi ASCS], Fondo Olivero, Testi e appunti autografi, Corrispondenza Attiva, minute, 17 aprile 1908. Il Fondo Olivero dell'Archivio Storico di Saluzzo è stato acquistato dal Comune nel 1932 insieme alle 194 tele e 228 disegni presenti nello studio alla morte del pittore e che oggi costituiscono il nucleo centrale dell'omonima Pinacoteca, questo ha preservato l'artista dal declino della fortuna critica dopo la mostra del 1959. Parte dei documenti è attualmente ancora in fase di inventario. Per l'archivio saluzzese si veda: R. Chitarrini, *Il Fondo Matteo Olivero nell'Archivio Storico del Comune di Saluzzo* in "Matteo Olivero. La formazione..." op. cit. pp. 65-70.

Torino 23 ottobre 1904<sup>1</sup>

Ill.mo Signor Pellizza

*Essendo collaboratore della rivista d'arte "Les Tendances nouvelles"<sup>2</sup> vorrei pubblicare in detta rivista, uno studio sulle sue opere. La direzione mi prega di rivolgermi agli artisti, per avere dei cliché per illustrare il testo. La pregherei se è possibile farmi tenere qualche cliché dei suoi quadri. Le verranno restituiti appena usati. Qui a Torino potrei trovare qualcuno dei suoi presso la Società Promotrice di B.A. che me li impresterà se lei avrà la gentilezza di lasciarmi un biglietto di permesso. Desidererei darle un bel posto fra la serie degli artisti italiani di tendenze nuove, ch'io intraprendo a studiare su detta rivista. Avrei bisogno mi rispondesse subito, desiderando pubblicare il detto articolo per il prossimo numero. In attesa d'una sua risposta, le anticipo i più sentiti ringraziamenti  
Con distinta stima di lei Devot.mo*

Matteo Olivero (pittore)

Via Napione 32 – Torino

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 045.

<sup>2</sup> La rivista era nata ufficialmente nel maggio 1904, la collaborazione di Olivero era stata avviata da Alexis Mérodak-Jeaneau, poiché entrambi concordavano con l'intento di promozione degli artisti indipendentemente dalla critica e dai mercanti.

Torino 27 ottobre 1904<sup>1</sup>

Egregio Signor Pellizza

*Per completare meglio il mio articolo avrei bisogno che ella avesse la bontà di parlarmi degli intendimenti suoi in rispetto alle sue opere d'arte e sua tecnica.*

*Faciliterebbe così assai il mio compito, conoscendo io, solo pro forma i di lei intendimenti.*

*Mi parlerà in special modo, della sua grande opera "Quarto stato". Per illustrare il mio articolo invierò il cliché del -Quarto stato- che trovai presso la Società P. di B.A. La direzione desidera il cliché invece delle fotografie.*

*"Les Tendances nouvelles" è una rivista (mensile) che si stampa a Parigi ed ha per programma di occuparsi di quegli artisti che tentano nuove vie. Quando verrà pubblicato l'articolo al di lei riguardo, gliene invierò una copia.*

*In attesa di una sua lettera, la ringrazio anticipatamente*

Devot.mo suo

Olivero Matteo

Via Napione 32

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 046.

Torino 28 ott.bre 1904<sup>1</sup>

Egregio Sig. Pellizza

*Nella precedente mia cartolina scordai di dirle che per avere il cliché del “Quarto stato” occorre che ella mi rilasci un biglietto, col quale autorizza la Direzione della Società P. di B.A. a farmi la consegna del cliché suddetto.*

*In attesa la ringrazio anticipatamente*

*Cordialmente la saluto*

*Devot.mo suo*

*M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 047. (fig. 4).

Il tono utilizzato da Olivero per avviare la corrispondenza è garbato e ossequioso.

Pellizza, che nelle lettere si è sempre dimostrato un interlocutore affabile e disponibile, risponde immediatamente alla missiva raccontando cenni biografici ed enucleando l'elaborazione di alcune opere, la tecnica e la composizione. Aveva mantenuto negli anni una copiosa corrispondenza con i colleghi Morbelli, Segantini, Nomellini, Berta fin dagli anni dell'apprendistato; ora, certo ritenendo che un articolo a suo riguardo, scritto da un giovane artista che l'ammirava e pubblicato oltralpe gli avrebbe portato giovamento, ne incominciava una nuova:

Volpedo 26 ottobre 1904

Ad Olivero

*Ben volentieri le permetto di produrre i miei lavori sul giornale Tendances Nouvelles ciò anzi mi è assi lusinghiero, per cui duolmi non poterla accontentare coi cliché poiché non ne tengo alcuno. Veda se può trovarne presso la Promotrice o, chissà, da Streglio e qualora che non, potrò sempre inviarle fotografie di quelli fra i miei quadri che ella vorrà.*

<sup>1</sup> ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1904, f. 48. Parzialmente pubblicata in “Catalogo dei manoscritti...” op. cit. p. 117.

Volpedo Ore 21-23 del 28 ottobre 1904<sup>1</sup>

Ad Olivero

*I miei maestri mi iniziarono alla copia ingenua scrupolosa del vero inteso nel senso verista e materialistico, e fu bene. Nel mio primo quadro di qualche entità: “Mammine” esposto nel 1892 all'Italo Americana, non mi ero attentato di mutare un tono, un colore, una linea degli elementi veri che mi presi a modello. [Se il quadro nelle sue forme grandi e piccole potrebbe ridursi geometricamente a triangoli, ciò feci per l'intuizione, non per scienza, e per intuizione furono toni e colori mi riuscirono abbastanza armonici.]*

*Se esso non isfugge alle leggi che regolano tutti gli altri miei condotti più tardi ciò fu per intuizione non per scienza. La masse delle figure colorate con nuance che vanno dal rosso*

*al cobalto, staccano di tono sul prato verde giallo e le spiazze colorate si possono scomporre in tanti triangoli. L'intuizione divenne presto scienza: quelli fra i miei quadri che più si allontanano dal cosiddetto genere, portano la loro impressione speciale; sentita prima quindi voluta. Fienile ha tutte le forme derivate dal quadrilatero, con opposizione violenta di due toni generali ed una colorazione monocromatica<sup>2</sup>. Alla gaiezza del triangolo di Mammie è qui sostituita la serietà del quadrilatero; alla dolcezza del tono le violenze, alla varia colorazione il monocromatismo. Nello Specchio della vita le linee salgono e scendono continuamente svolgendosi su linee parallele. In Quarto stato (Dica pure cammino dei lavoratori) è la sinusoide quella che domina tutte le forme e nell'Idillio primaverile già esposto a Venezia le linee tipo son queste:*

*in due quadri che ancora non ho esposto, è il circolo, in un altro, Il ponte, pure non esposto lo schema è questo<sup>3</sup>:*

*I miei critici han sempre tralasciato lo schema lineare dei miei quadri soffermandosi di preferenza sul tono, sul colore e più sul modo di disporre quest'ultimo. Lasciamo che essi si sfoghino pro o contro dell'impressionismo e del divisionismo del simbolismo nel campo tecnico e sugli altri ismi della concezione. Noi prendiamo senza pregiudizio le forme i toni ed i colori che crediamo meglio adatti a ciascuna delle nostre concezioni e quanto al colore lo disponiamo come ci aggrada: riconoscendo peraltro che il fenomeno luminoso, meglio che con altro metodo, si può rendere col divisionismo del quale, per mio conto, sono sempre un fedele, libero interprete e seguace.*

*Quarto stato - che fu nella mia mente Fiumana prima, quindi Il cammino dei lavoratori - fu una delle mie primissime concezioni, fu il pensiero continuato di un decennio e non riuscii a concretarlo che dopo aver evoluto la mia arte con molto, moltissimo lavoro e con altrettanto pensiero. Ma quando pensiero e forma si fusero nella mia convinzione nulla mi trattenne: non le rampogne della famiglia, non i consigli degli amici, non le maldicenze dei meno benevoli e altre maggiori difficoltà. Fu quale l'avevo voluto. L'avanzarsi animato di un gruppo di lavoratori verso la sorgente luminosa simboleggiante nella mia mente tutta la grande famiglia dei figli del lavoro.*

*Restando qual è nella composizione, a cui anche oggi nulla toglierei il quadro può essere migliorato rendendolo meglio rappresentativo dell'idea di forza. Il quadro vuole essere una Glorificazione così come altri. I lavori che tengo nello studio [sono glorificazioni Il ponte, Sole nascente, L'amore nella vita] o che tendono a rappresentare il modo d'essere più tipico e migliore di un soggetto ovvero a rendere il pittorico della natura in paesaggi puri. E con queste credo sacrificare all'idealismo ma non all'idealismo mistico bensì a quello che fonda le sue concezioni sul positivismo scientifico e filosofico. Gli antichi glorificavano i loro dei, il Medioevo i suoi Santi e noi e noi glorificheremo la natura nei suoi spettacoli più grandiosi, nelle sue forme più tipiche, nei suoi organismi più vitali. Ma nella bisogna ci insegnano sempre i grandi maestri dell'antichità e del medioevo, Raffaello più di tutti. Sulle loro orme, non tralasciando le ultime conquiste dell'impressionismo e del divisionismo, anche la pittura moderna potrà lasciare capolavori nel futuro.*

*Gradisca il mio cordiale saluto.*

*Giuseppe Pellizza da Volpedo*

<sup>1</sup> ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1904, ff. 49, 50, 51. Pubblicata parzialmente in "Catalogo dei manoscritti..." op. cit. pp. 117-118.



<sup>2</sup> Si riferisce alla rifinitura dell'interno del fienile con i suoi personaggi che sono abbassati di tono per sottolineare la sacralità della scena rispetto alla luce solare che inonda l'esterno.

<sup>3</sup> Pellizza per far capire meglio ha disegnato un cerchio con due aste perpendicolari per il primo quadro e una esse con al centro un'asta orizzontale per il secondo.

Nella lettera si legge una importante autointerpretazione di Pellizza, nella quale approfondisce la natura geometrica e formale della sua ricerca per contrasto con i critici che coglievano in lui solo l'aspetto del cromatismo superficiale che in *Mammone* non era ancora divisionista bensì desunto dallo studio del naturalismo francese in particolare Bastien-Lepage. Pellizza pur non modificando il dato reale e la prospettiva, progettava attentamente la composizione lineare per poi riempirla con luci e ombre intonate, sia per un interno: la black box ante litteram di *Sul fienile*<sup>116</sup>, che in un esterno: *Il ponte*.

Da un'analisi della struttura delle opere arriva a una vaga spiritualità venata di panteismo, derivante dai suoi ideali filosofici<sup>117</sup>.

Olivero redige l'articolo con scrupolo, lo traduce in francese e lo invia a Parigi al direttore della rivista Alexis Mérodak-Jeaneau, insieme a informazioni personali che Mérodak gli aveva chiesto per uno scritto al suo riguardo: "*Je suis peintre divisioniste; je n'ai pas en des maîtres ni je cherche d'imiter des manière des aînés artistes divisionistes, Je cherche la poesie*", e ai cliché di tre opere dipinte dal vivo, en plein air, sopra Acceglio: *Primi raggi, Ultime grange e Solitudine*<sup>118</sup>.

L'articolo su Pellizza, firmato con lo pseudonimo Lèonardo, esce sul n°4 di «Les Tandances nouvelles» nel dicembre 1904 (fig. 5), in forma di dittico con quello dedicato a Olivero, scritto da Mérodak-Jeaneau e firmato con lo pseudonimo Louis Leroy, il cui incipit dice:

*"De tous les Italiens modernes, Olivero Matteo, est celui qui je préfère pour sa belle*

---

<sup>116</sup> In *Sul fienile* l'"idea" è costituita dal tema del dipinto, in questo caso il viatico concesso a un "figlio della gleba" che sta morendo, mentre la "forma" corrisponde alle particolari soluzioni stilistiche che sono già nella resa della luce, per cui la scena principale appare in prospettiva, completamente in ombra, a differenza del paesaggio di sfondo, in piena luce, in un esplicito rapporto vita-morte. La sintesi ricercata da Pellizza si traduce in una chiarezza di visione, ai fini della comprensibilità dell'opera, principio al quale rimane fedele anche nelle opere improntate a motivi simbolisti, e in una semplificazione secondo schemi geometrici e lineari, all'interno comunque dell'osservazione del vero. Cfr. nota esplicativa di *Sul fienile*, inviata da Pellizza alla rivista «La Triennale», ora in "Catalogo dei manoscritti..." op. cit. p. 185.

<sup>117</sup> Pellizza per arricchire la sua formazione umanistica si era recato all'Istituto di studi superiori di Firenze per studiare letteratura, filosofia ed estetica con Pasquale Villoni e Augusto Conti. Entrambi furono importanti per la sua formazione intellettuale, da Villoni ereditò la concezione positivista della storia, da Conti la visione spiritualista della bellezza unita all'idealismo filosofico. Cfr. A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, pp. 12-13.

<sup>118</sup> ASCS, Fondo Olivero, Testi e appunti autografi, C.A. minute, n. provv. 10.

*conscience d'artiste. Extrêmement fougueux et indépendant, sa manière est avant tout personnelle. Aucune influence ne l'atteignit jamais; et dès l'académie ses maitres étonnés le virent énergiquement combattre pour son procédé, le divisionnisme. Non pas le divisionnisme convenue de certains mais bien de délicates, d'impalpable décomposition, variant à l'infini suivant l'impression, sans recherche de bizarrerie*"<sup>119</sup>.

È evidenziata la personale evoluzione della tecnica di Olivero anche dai giornalisti italiani che viene descritta così: *"Divisionista per tendenza spontanea e per studio di lui non si può dire che la sua arte sia fatta di derivazione; cosicché il suo divisionismo non è pedissequo a quello di Segantini, né si può dire che sia derivato dal Pellizza o dal Seurat piuttosto che dal Morbelli o dal Nomellini; egli ottiene l'effetto sorprendente della luce con metodo tutto suo."*<sup>120</sup>

La redazione della rivista francese aveva pubblicato l'articolo su Pellizza dopo aver modificato il manoscritto di Olivero senza avvisarlo, cancellando il termine "socialismo" e riducendolo di lunghezza. Olivero se ne rammarica con Pellizza nella lettera successiva quando gli inoltra una copia della rivista, alla quale entrambi avevano sottoscritto l'abbonamento. Nella lettera lo prega inoltre di serbare il suo anonimato per poter mantenere la libertà nella scelta degli artisti italiani da trattare nei numeri successivi.

Torino 17-12-904<sup>1</sup>

Egregio Sig. Pellizza

*Mi faccio premura inviarle il N.ro della rivista lei T.N. in cui vi è il mio articolo. Sono dispiaciutissimo di vedere di vedere specialmente l'articolo al di Lei riguardo assai ridotto; e non comprendo il perché si siano permessi di fare quasi un sunto del mio scritto omettendo diversi periodi in cui parlavo di socialismo; essendo in diversi punti (come vedrà segnati) e non menzionando una delle sue opere più importanti (Fienile). Ero certo che me lo riportassero fedelmente, avendomi prima la Direzione scritto, che sarebbe stato ben accolto dai lettori.*

*Se era per mancanza di spazio avrebbero dovuto avvisarmi; od aspettare ad altro N.ro e non abbreviare diversi periodi per noi importanti!*

*Se Ella avrà occasione di venire a Torino, mi farà un vero piacere se verrà a trovarmi, avendo vivo desiderio di conoscerla personalmente.*

---

<sup>119</sup> Lèonardo, *Les Tendances nouvelles de l'Art en Italie*. - Giuseppe Pellizza, L. Leroy, *Les Tendances nouvelles de l'Art en Italie*. - Olivero Mattéo, in «Les Tendances nouvelles», n. 4, Parigi 1904, pp. 40-42. Cfr. "Matteo Olivero. La formazione..." op. cit. p. 334.

<sup>120</sup> Oitrè, Matteo Olivero, in "Sentinella delle Alpi", anno DX, n. 195, Cuneo 21 agosto 1909, p. 3.

Per l'evoluzione tecnica del divisionismo di Olivero si veda anche: G.L. Marini, *Matteo Olivero*, catalogo della mostra (Saluzzo, 17 settembre - 2 ottobre 1994), Il prisma, Cuneo, 1994, pp. 15-18.

*Gradisca intanto i miei più affettuosi saluti ed i migliori auguri per le prossime feste natalizie ed il capo d'anno.*

*Devot.mo M. Olivero*

*P.S. Desiderando esser libero nella scelta degli artisti che intendo parlare, la pregherei di voler mantenere il mio incognito.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 048.

Pellizza è soddisfatto dell'articolo benché ridotto e della riproduzione di *Quarto stato*, per la quale Olivero si era fatto prestare il cliché dalla Società Promotrice di Belle Arti di Torino.

Nell'Archivio di Saluzzo è conservata la prima stesura dell'articolo, completa, scritta in italiano<sup>121</sup>:

*Giuseppe Pellizza*

*Dalla feconda terra tra le dure fatiche, fra la vergine grossezza, fra canti e lamenti, sacrifici ed affannoso lavoro, nacque a Volpedo Giuseppe Pellizza da lavoratori della terra.*

*Semplice, calda la mente di sole e di speranze, anima tenera e forte di ogni serena dolcezza e bellezza di natura sensibile, commosso all'eterno sfilare di schiene curve ombre di stanchi dai logori muscoli portanti splendenti vanghe, nati al sacrificio, mancanti di quello che appena loro basterebbe, fra speranze generose invocanti i diritti dell'uomo, fra tanti rimproveri a chi il frutto del lavoro altrui scende copioso, innamorato della cara sua terra, convinto di poter trovare nell'umile l'esperienza della verità. Giovinetto ancora ottenne di marciare su quella scabrosa via per cui l'anima sua era già certa di poter realizzare i sogni dell'arte che febbrilmente lo spingevano avanti. Stando sotto veri maestri e in diverse città, un'esperienza sua assolutamente personale nell'arte lo diresse a tornare alla casa paterna, convinto che le aspirazioni sue sole avrebbero potuto. La prima sua opera importante fu il quadro abbastanza grande esposto all'Esposizione Colombiana di Genova del 1892. quadro semplice, chiaro a pennellate larghe all'aria aperta e di tecnica semplice e chiara ma con primi tentativi di scomposizione nella parte luminosa.*

*Venuto poi a sentore della tecnica divisionista studiò e si convinse essere questa la strada che avrebbe dovuto scegliere. Nei quadri *Sul Fienile* e *Speranze deluse*, esposto nel 94, continuò arrivando alla perfezione.*

*Nella prima esposizione di Venezia va esponendo un ritratto di Signora pieno di carattere e un grande quadro dal titolo *Processione*. Nel 99 sempre a Venezia espone un suo autoritratto.*

---

<sup>121</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 3, f. 4.

*Nel 98 in Torino uno dei più completi quadri della mostra era il suo dal titolo Specchio della vita rappresentante una lunga fila di pecore che cammina su un piccolo sentiero davanti a un terreno paludoso e che riflette simbolicamente la vita umana.*

*Nel 1902 un suo grandissimo quadro (che se esposto all'estero avrebbe molto più successo) il più importante della mostra, rappresenta il cammino dei lavoratori, quadro che certamente avrebbe avuto un importante premio se ciò che era giusto non fosse stato veduto falso.*

*Il quadro rappresenta il 4 stato che s'avanza convinto, organizzato, a testa alta verso un avvenire di giustizia e di pace. La sua intenzione è rassicurante, chiara, semplice, ricorda la serenità del disegno di Puvis de Chavannes. Quest'opera costò al Pellizza anni di artistico lavoro, col tempo il giusto sole scenderà a coronare quest'opera.*

*A Venezia nel 1903 espone Idillio primaverile, giostra di luce e di sole fatta su un prato da ragazze. È questo poeta dell'ambiente della natura e del colore noi abbiamo voluto metterlo per primo perché laddove tutto quanto sa di artificio la sua opera è convinta al bene dell'arte.*

È interessante notare la critica che Olivero muove apertamente alla ricezione ricevuta da *Quarto stato* al suo debutto e la corretta premonizione sull'avvenire dell'opera.

Dall'articolo Pellizza sente di aver trovato in Olivero una persona fidata, incline al suo stesso sentire come artista e come persona. Per questo, proseguendo la corrispondenza, si lascia andare a una confidenza dove dice che, pur avendo raggiunto una notevole fama come pittore non ha migliorato le condizioni economiche di sé e della famiglia. Al sentore che tale confessione potesse spaventare un giovane artista all'inizio della carriera, rassicura poi Olivero delle sue capacità, riscontrate nella visione di *Ultime capanne* e dei dipinti esposti alla mostra del Club Alpino Italiano.

*Volpedo 21-12-1904<sup>1</sup>*

*Egr. Sig. Olivero*

*Fa piacere di trovare di tanto in tanto qualcuno che veramente comprende il nostro essere, la situazione nostra. Ella che non mi conosce personalmente dimostra di sapere di me ben più di tanti vicini. Due speranze io custodisco gelosamente dagli inizi dei miei studi artistici; raggiungere un posto discreto tra i pittori e migliorare le condizioni della mia famiglia.*

*Ma questo avvenne; mano mano che si affermò la possibilità per me di sorpassare la meta d'arte cui avevo aspirato, le condizioni famigliari non migliorarono. La mia è sempre una famiglia di piccoli proprietari di campagna che ora più che mai deve regolare i suoi bilanci - ora che mio padre settantaseienne non può più lavorare per due come una volta. O quanto costa una vita dignitosa nel mondo attuale. Mia mamma ancora e mia moglie e*

*tutti in casa si continua a frugare il terreno, che se non ci dà la ricchezza ci mantiene e ci tempera alla lotta dei lavoratori, disvelandoci pure in certo grado. Non è questo N° di T.N. che mi fa conoscere la di lei arte, bensì il perfetto ricordo del suo quadro già esposto vicino al mio all'ultima Quadriennale e nonché alcuni quadri di piccola dimensione che espose alla Mostra del Club Alpino in principio del corrente anno, davanti ai quali io mi soffermai a lungo notando una insolita fusione di tinte ed una particolare ricerca di luminosità che mi fanno assentire a quanto dice il critico francese.*

*Io sono un ammiratore di Segantini di Fontanesi dei paesisti del '30 di Vatteau di Rembrandt di Raffaello e dell'arte greca. Alla prima occasione che avrò di venire a Torino verrò a trovarla, seppure ella non vorrà prima ancora venire a vedere me qui ed avrò caro dirle più particolarmente ed apprendere meglio il suo entusiasmo. Intanto gradisca un cordiale saluto e permetta l'augurio che la nostra relazione abbia a durare a lungo con profitto per l'arte di entrambi.*

<sup>1</sup> ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1904, f. 58.

Questa lettera fa forse riflettere Olivero sul suo futuro entro l'ambiente artistico torinese, a suo sentire ancora troppo legato alla tradizione accademica.

I due artisti si conoscono di persona nel gennaio 1905 quando Pellizza va a Torino per visitare le esposizioni in corso. Olivero ricambia la visita a fine mese recandosi a Volpedo dove, in un proficuo confronto, ha modo di osservare studi e opere in lavorazione nell'atelier di Pellizza e vedere dal vivo i luoghi, sfondo dei dipinti che tanto lo avevano affascinato: il viale alberato di *Processione*, la cascina di *Fienile*<sup>122</sup>.

*Volpedo 5-2-1905*<sup>1</sup>

*Egr. Sig. Olivero*

*Ringraziando per i n. inviati della rivista francese, amo dirle che la sua visita e quella del Sig. Foltzer mi lasciò una gradevole impressione.*

<sup>1</sup> ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1905, Telegramma, f. 2/b.

L'analisi del carteggio permette di approfondire un'altra importante figura dell'arte dell'epoca, Luigi Onetti<sup>123</sup>, pittore sensibile e unico, che diventerà amico e corrispondente

---

<sup>122</sup> "Oggi dopo colazione mi procurerò il piacere di visitarla. Matteo Olivero". Telegramma del 26 gennaio 1905. ASPV, O, n. 049.

<sup>123</sup> Luigi Onetti, (Lu Monferrato, 25 luglio 1876 - Torino, 1968), è stato tra gli artisti più complessi d'inizio Novecento poiché un, per dirla con un epiteto già usato per Georges Rouault, "non allineato". Pittore ad impasto, solo marginalmente osservatore del divisionismo, principalmente autodidatta. È consacrato da critica e pubblico all'Esposizione generale italiana del 1898 con *Il pazzo*. Il suo trittico *La vita* vince il premio di Lire 1.000 che l'Associazione della stampa subalpina aveva destinato, a seguito del referendum tra i visitatori, alla migliore opera di un giovane artista della Quadriennale di Torino del 1902. Tra i promotori dell'Unione artistica professionale di Torino, diretta da Marco Calderini, scrive per questa dal 1906 al 1914 "Il Manipolo" un foglio mensile di "battaglia di artisti in difesa dell'arte contro ingerenze indebite, per

di Pellizza, grazie alla mediazione di Olivero, poiché, mentre erano in stesura gli articoli per la Francia, Onetti, già amico fraterno di Olivero, progetta di redigere un articolo su Pellizza da pubblicare su l'«Avanti! della domenica» e, su richiesta del direttore del giornale, Vittorio Piva, domanda a Olivero di fare da tramite per avere informazioni precise e la copia fotografica di un'opera inedita.

Olivero chiede quanto richiesto da Onetti e informa inoltre Pellizza degli intenti di «Les Tendances nouvelles» che, divenuta l'organo ufficiale dell'Unione di Belle Arti, s'imponeva come rivista catalizzatrice delle novità culturali della Parigi d'inizio Novecento.

*Torino 17-2-905<sup>1</sup>*

*Gent.mo e caro Sig. Pellizza*

*Ebbi gradita sua cartolina e la ringrazio per le gentili sue impressioni. Avrei dovuto scriverle prima d'ora, ma l'occupazione di questi giorni mi obbligò a rimandare questa mia fino ad oggi.*

*Intanto le porgo i miei sinceri complimenti per la tanta gentilezza e cordialità usatami quando fui a visitarla, e le rinnovo i sentimenti della mia profonda stima e di vera amicizia. Il mio amico Onetti mi prega di dirle che il direttore dell'Avanti della Domenica (periodico artistico letterario che ella certamente conoscerà) gli scrisse che pubblicherebbe volentieri un articolo al di lei riguardo e avrebbe piacere che detto articolo fosse accompagnato da una riproduzione di qualche sua opera inedita, mi farà piacere inviare la fotografia per accompagnare il nostro articolo. Mi farà pure sapere se le sono già pervenuti i primi numeri della rivista T.N. avendo io inviato il prezzo dell'abbonamento tempo fa, che mi scrissero d'aver ricevuto. A proposito dovrò parlarle per detta rivista che desidera pubblicare il nostro ritratto, e per altro. Mi dispiace oggi non potermi dilungare da diversi giorni sono un po' indisposto. Domani o al più presto le scriverò più a lungo. Le ricambio i migliori auguri di fortuna per le sue opere e le stringo la mano con tanta simpatia. La saluto da parte di Onetti*

*Devot.mo M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 050.

---

rivendicare all'arte il diritto di dirigersi da sé e di espellere le superfetazioni dei sistemi che la rovinano.” sul quale prenderà posizioni di netto contrasto verso le opinioni critiche espresse da Enrico Thovez. Dal 1909 nonostante il parere di Pellizza, che lo aveva antecedentemente sconsigliato dall'accettare l'incarico, è Professore di Figura all'Accademia Albertina. È presente sino alla fine degli anni venti alle principali rassegne nazionali.

Per la biografia rimando a: F. Sottomano, M. Galli, *Luigi Onetti: a trentacinque anni dalla scomparsa*, catalogo della mostra (Lu, chiesa di S. Giacomo, 31 maggio - 30 giugno 2003), Galleria d'arte La Finestrella, Canelli 2003. Per il carteggio con Pellizza a: M. Galli, *Il socialismo della bellezza: il carteggio Pellizza - Onetti*, in «Oltre: Bimestrale di cultura, ambiente e turismo», anno XIII, n. 81, maggio 2003, Edo Edizioni, Voghera 2003. pp. 30-37. Per “il Manipolo” a: Archivio di Stato di Torino, Archivio Marco Calderini, M. 4, Cart. N-O, fasc. 164, Luigi Onetti a Marco Calderini, documenti dal 1896 al 1908. Per il professorato accademico a: S. Picceni, “Riflessioni sul divisionismo...” op. cit. p. 88.

Torino 17-2-905<sup>1</sup>

Caro ed Egregio Sig Pellizza

*Il Direttore della T.N. mi domanda se ci gradirebbe che si pubblicasse il nostro ritratto su detta rivista. In caso, bisognerà disegnarlo a lapis litografico su apposita carta. Vi è però un punto scabroso c'è che ci verrebbe a costare 19 L. per uno. Se ella crede che le possa essere utile che si pubblichi il ritratto su detta rivista, mi avverta ed io le darò le spiegazioni necessarie per poterlo disegnare su carta litografica; se occorre le farò avere lapis e carta occorrente.*

*Detta rivista è da poco tempo l'organo ufficiale dell'Unione Internazionale di Belle Arti e Lettere fondato l'anno scorso dal direttore della T.N.*

*Perciò la rivista è ora molto diffusa. Siccome faccio parte del comitato d'azione di detta Unione, le parlerò in proposito in caso le mie informazioni le tornassero utili.*

*Lo scopo di detta società è di riunire le simpatie artistiche di tutti i paesi e di permettere loro di farsi conoscere al grande pubblico, e di partecipare alle grandi esposizioni organizzate dall'Unione ogni anno all'epoca del congresso.*

*I soci pagano una quota di L. 8 all'anno ed hanno servizio gratis della rivista T.N. e non pagano che un terzo del diritto d'esposizione (Credo Ella essendo di già abbonato basti per essere socio). August Rodin e Paul Adam sono i presidenti di onorari di detta Unione che conta fra i soci numerosi artisti e letterati noti di tutti i paesi.*

*Nell'ultimo N.ro della T.N. troverà un mio articolo che parla in proposito.<sup>2</sup>*

*Per ora non posso darle maggiori informazioni, le invierò il regolamento così Ella comprenderà meglio cosa sia questa unione e vedrà se le sarà conveniente farsi socio.*

*Riguardo all'Avanti della Domenica se non ha riproduzioni inedite potrà mandare qualche altra fotografia che Ella crederà bene.*

*Gradisca i miei più cordiali saluti.*

*Devot.mo suo M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 051.

<sup>2</sup> L'articolo in questione è irreperibile in quanto la rivista non è stata pubblicata nei mesi di gennaio e febbraio 1905.

Pellizza, contento della richiesta, fa sapere di informare colui che scriverà l'articolo sull'Avanti di sentirsi libero poiché non ha niente da nascondere, comprese le opere finite ma non ancora esposte che Olivero aveva visto a Volpedo, sceglie come immagine da riprodurre *Speranze deluse*, dipinto secondo lui opportuno agli scritti del settimanale socialista e ammirato anche da Segantini.

*Volpedo, 17-2-1905<sup>1</sup>*

*Caro ed egregio Olivero,*

*Ho ricevuto, sì, i numeri finora pubblicati di T.N. e già ho letto i tre primi. So dirle che essi dicono la parola confacente al mio spirito, più di tanti altri periodici; sicché sono indotto a vedere nei fondatori sinceri del gruppo altrettanti confratelli d'arte.*

*E se essi desidereranno di conoscerci, anche più per le riproduzioni delle nostre opere, noi vedremo di accontentarli.*

*Una rivista tedesca pubblicò qualche anno fa un mio ritratto fotografico e mi offerse più il cliché che accettai.<sup>2</sup>*

*Credo potrà servire ancora sebbene un po' ammaccato da un timbro postale. Glielo manderò assieme a due copie fotografiche di "Speranze deluse", (quadro) inedito, e, per concetto, non disadatto all'"Avanti della domenica".*

*- E' una ragazza che stava ripulendo il prato a primavera, e che ora si appoggia mestamente al suo rastrello, perché vede passare nella vicina stradetta il corteo nunziale di quegli che un giorno le sussurrò parole d'amore presto obliate per quella che ora fa sua sposa; ...più buona? ...più bella? ...più ricca?! -*

*"Avete trovato la vostra strada"; mi disse Segantini vedendolo, e mi accordò d'allora la sua preziosa amicizia.*

*Occorrendo qualche dilucidazione per il nesso naturale e logico dello scritto che Onetti ed ella si assumono di fare, mi scrivano liberamente; io non ho nulla da tacere Né voglio far mistero dei lavori che tengo ormai compiuti nello studio e che ella conosce.*

*Tanto raramente avviene di sentir parlare sinceramente d'artista da artisti, che, perscrutandosene l'occasione, sarebbe male non darsi completamente, trincerandosi in un cerchio misterioso, (affatto) bizantino e tutto sacerdotale!*

*Lessi quanto Luigi Carlo Pettiti scrisse dell'Onetti lo scorso anno e penso che i futuri raccoglitori del periodico socialista mi troveranno in buona compagnia.<sup>3</sup>*

*Gradisca il mio cordiale saluto, estendibile all'Onetti, che conoscerò in seguito personalmente*

*suo Pellizza di Volpedo*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 01.

<sup>2</sup> Il cliché è la lastra metallica, incisa meccanicamente o chimicamente, per la riproduzione tipografica di disegni e fotografie. In Italia si intendono clichés tutte le incisioni fotomeccaniche, in Francia il nome designa più propriamente le lastre stereotipiche, galvanoplastiche e zincotipiche. Si distinguono generalmente due tipi di clichés: cliché a tratto e cliché a mezzatinta. I clichés a tratto sono quelli che riproducono disegni a penna, senza sfumature e che si possono stampare su qualunque tipo di carta. I clichés a mezzatinta sono quelli che riproducono fotografie, dipinti e disegni con sfumature e richiedono carte patinate speciali. Il cliché mezzatinta a cui fa riferimento Pellizza è quello del suo ritratto fotografico eseguito da Livio Castellani ad Alessandria nel giugno 1901, pubblicato a Monaco di Baviera in occasione della medaglia d'oro per *Sul Fienile*; l'originale è conservato presso l'Archivio Fotografico dello Studio di Volpedo.

<sup>3</sup> Onetti e Pellizza erano uniti dallo stesso credo sociale, animato dal sincero sentimento umanitario; Pellizza aveva scritto a Morbelli il 12 maggio 1895 "è tempo di fare dell'arte per l'umanità [...] la funzione della bellezza è il primo carattere sociale dell'arte". Dante Belfiore nel suo articolo su "La Quadriennale", la rivista letteraria dell'esposizione del 1902, prendendo in esame il *Trittico* di Onetti e *Quarto stato* li aveva definiti "la nuova formula estetica della pittura sociale". *La Quadriennale, Rivista dell'Esposizione di B. A. in Torino*, Streglio & C. Torino 1902. Cfr. infra, Apparati, 3. Brano dal Diario di Pellizza.

Nel 1904 alla LXIII mostra della Promotrice di Torino Onetti aveva esposto due opere ancora accanto a Olivero e Pellizza e si era adoperato personalmente e di sua iniziativa, presso il Direttore dell'"Avanti! della



Domenica” Vittorio Piva per la riproduzione di *Quarto stato* sul settimanale. Cfr. A. Dragone, *Le arti visive*, in “Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980”, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980. pp. 610-613.

La corrispondenza dei primi mesi del 1905 riguarda la preparazione del doppio autoritratto litografico che Mérodak-Jeaneau aveva proposto a Olivero per il nuovo numero di «Les Tendances nouvelles». Olivero, illustrando meglio gli intenti della rivista, appena diventata organo ufficiale dell’Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, inoltra la proposta a Pellizza il quale l’accetta di buon grado avendo trovato gli scritti francesi perfettamente confacenti ai suoi ideali.

*Volpedo 22-2-1905<sup>1</sup>*

*Caro ed egregio Olivero,*

*la sua lettera mi giunse dopo la spedizione della mia che avrò ricevuta; e siccome ancora non le avevo spedito il cliché e le fotografie ho trattenuto l’uno e le altre.*

*E’ ora mio pensiero inviarle la negativa di “Speranze deluse” perché ella e Onetti piacciono trarre l’occorrente copia dal fotografo Edoardo di Sambuy<sup>2</sup>; che riuscirà certo migliore di quelle che io tengo qui, non solo per la provata abilità di detto fotografo in questo genere di riproduzioni, ma che perché desidero che tolga, mediante un delicato ritocco, una figurina di donna che rastrella il prato; la quale io toglierò un giorno o l’altro dal quadro originale perché dannosa all’equilibrio della composizione, così come la ho tolta dalla copia fotografica che unirò alla negativa. Tale negativa il Sambuy riterrà poi presso di sé per altre copie che io gli ordinerò e pagherò unitamente a quella, o a quelle, che a lei e ad Onetti abbisogneranno.*

*Voglia favorire inviarmi l’occorrente pel ritratto di cui nella sua: mi muoverò nel tempo stesso che ella preparerà il suo: e la carta sia più che per una prova, non essendo io esperto in tal genere di lavori. Della spesa tenga nota; gliela rifarò poi, unitamente a quella che lei mi disse occorrere e che mi inviò.*

*E mi favorisca anche il Regolamento dell’associazione di Tendance Nouvelle, per la quale, così come mi si presenta nel suo organo sono entusiasta.*

*Ma se mi assocerò sarà anche per la fiducia che ella mi ispira quale membro del Comitato d’azione.*

*Attendo dunque per poi dirle in definitiva.*

*Mi saluti intanto il suo amico Onetti e lei si abbia una cordiale stretta dal suo obbl. Pellizza di Volpedo*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 02.

<sup>2</sup> Edoardo Balbo Bertone De Sambuy (Torino, 1854), è stato pittore e fotografo. Nel 1892 partecipa alla I Mostra del Circolo dei Dilettanti Fotografi di Torino, alla Società Promotrice di Belle Arti, presentando vedute cittadine, tra cui quelle del quartiere San Salvario, firmate con l’anagramma Jubmas. Nel 1896 inizia il suo percorso nelle riproduzioni artistiche fotografando le opere esposte alla Triennale. Diventa titolare di uno stabilimento in corso Vittorio Emanuele 96 e poi in via Napione 41, proprio di fronte alla casa di Olivero. All’Esposizione del 1898 riprende i padiglioni della mostra sorvolando l’area con un pallone aerostatico. Viene nominato vicepresidente del comitato organizzatore del I Congresso Fotografico Italiano nel 1899.

Dal congresso nasce la Società Fotografica Subalpina (S.F.S.) di cui è fondatore e primo presidente, ricoprendo questa carica fino al 1903. Nel 1900 espone alla Mostra di Torino della S.F.S. dipinti, foto d'interni, di monumenti antichi della Valle d'Aosta e di vedute alpine. Nel 1902 la guida *La ville de Turin* descrive lo studio di De Sambuy come specializzato in vedute, interni, quadri, oggetti artistici, fotografie industriali, ingrandimenti, illustrazioni di libri, giornali e cataloghi. Nello stesso anno risulta proprietario dello Studio Riproduzioni Artistiche. L'anno successivo è presente al Congresso Fotografico di Parigi. Cfr. M. Falzone del Barbarò, I. Zannier, *Fotografia: luce della modernità: Torino 1920/1950: dal pittorialismo al modernismo*, Alinari 1991, p. 28.

Olivero che era dotato di specifica preparazione in tutte le tecniche<sup>124</sup> nella lettera successiva spiega a Pellizza in maniera metodica e dettagliata il procedimento per realizzare il ritratto litografico e il ricalco, gli invia un rotolo di carta appositamente e la sanguigna.

*Torino 23-2-905<sup>1</sup>*

*Carissimo ed Egregio Sig. Pellizza*

*Ho ricevuto sue lettere gradite e la ringrazio. Attendo la negativa di -Speranze deluse- farò quanto Ella mi ha spiegato. Riguardo al ritratto per la T.N. le invierò l'occorrente, intanto eccole brevi spiegazioni al riguardo. Disegnerà prima il ritratto su carta qualunque poi lo decalcherà con carta trasparente. Per trasporto imbratterà con sanguigna in modo che decalcando il disegno il disegno col lapis rimarrà il segno leggero sulla carta litografica. Così decalcato potrà eseguire sopra il disegno e l'ombreggio col lapis litografico che si tempera a punta e si adopera come un lapis qualunque.*

*Dovrà avere precauzione di toccare almeno possibile la carta litografica colle dita che facilmente impressano. Detta carta si adopera dal lato granuloso. Credo sia adatta la dimensione del rettangolo d'una cartolina per detto disegno, più grande forse potrebbe occupare troppo spazio al giornale.*

*Annunzierai tempo fa a Parigi che Ella teneva il cliché, attendo risposta, se servirà l'avvertirò così potrà evitare le spese della litografia. Riguardo all'Unione internazionale di Arti e Lettere appena avrò il regolamento glielo invierò.*

*Gradisca intanto i miei cordiali saluti unitamente all'Onetti.*

*suo M. Olivero*

*Il ritratto se crede meglio disegnarlo me lo prepari.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 052.

Pellizza, che nello stesso momento stava apportando gli ultimi ritocchi al suo nuovo dipinto *Il ponte*, grazie ai consigli ricevuti realizza facilmente il ritratto e lo invia, insieme alla negativa acquarellata di *Speranze deluse* per l'articolo di Onetti.

<sup>124</sup> Matteo Olivero. *La formazione...* op. cit. p. 37.

Volpedo, 25/2 05<sup>1</sup>

Caro ed eg. Olivero

*Stamane ho ricevuto la sua cartolina ed il rotolo con carta lapis e sanguigna. Presto mi metterò alla prova, il procedimento è semplice, per questo spero riuscirà. Riprendendo la negativa di "Speranze d." per inviargliela mi sono accorto che il fotografo la verniciò rendendo, a mio credere, impossibile il ritocco. Ecco perché la fotografia da me ritoccata con un po' di acquarello. Se Onetti credesse migliore l'altra che vi ho unito, si valga di quella. Me lo saluti.*

*A lei stringo la mano. Suo Pellizza*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 03.

Volpedo 26-2-1905<sup>1</sup>

Caro ed eg. Olivero

*Con questa le spedirò il disegno fatto tra ieri e stamane direttamente sulla carta litografica, per sbrigarmi, dovendo in questi giorni attendere agli ultimi ritocchi a "Il ponte". Spero che sarà passabile. Se il trasporto riuscirà bene mi faccia conservare lo zinco. Mi comunichi l'occorrente spesa quandoechesia. Ormai è inutile pensare alla riproduzione del cliché che tengo anche perché non vi sia diversità fra il suo ed il mio. Saluto cordiale. Pellizza*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 04.

Torino 27-2-905<sup>1</sup>

Egregio e caro Pellizza

*Ebbi sue fotografie e la ringrazio.*

*A proposito del fotografo Sambuy le dirò che ha chiuso lo stabilimento perché fallito. Per il disegno del ritratto se le occorrerà le manderò altra carta. Mi scordai di dirle che detta carta non si può cancellare colla gomma, in caso tolga leggermente le macchie nere col temperino senza raschierà la carta. Nell'eseguire dovrà prima leggermente disegnare e ombreggiare rinforzando poco per volta le parti scure.*

*La ringrazio e la saluto da parte di Onetti.*

*Cordialmente le stringo la mano suo M. Olivero*

*P.S. Mi perdonerà se alle volte ritardo a risponderle, sono molto occupato, anche nelle ore serali.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 053.

Torino 28-2-905<sup>1</sup>

Egregio e caro Sig. Pellizza

*Ho ricevuto sua cartolina e lo splendente ritratto, certo che ne verrà una bella riproduzione.*

*Lo invierò al giornale oggi o domani, col mio.*

*Detto trasporto si farà direttamente sulla pietra litografica non occorrendo fare il cliché sul zinco.*

*Per ora non è una spesa, suo tempo le farò sapere quanto verrà a costare detta riproduzione.*

*La saluto cordialmente suo Olivero Matteo*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 054.

La direzione di «Les Tendances nouvelles», ricevuti i ritratti da Olivero (fig. 6) chiede che inoltri a Pellizza il seguente messaggio: “*Pellizza est un très grand artiste, nous imprimerons son portrait et nous les considérons comme sociétaire de l’Union!*”

*Torino 14-3-905<sup>1</sup>*

*Carissimo ed Egregio Pellizza*

*L’amico Onetti mi prega d’avvertirla che inizierà in questi giorni l’articolo sull’Avanti della Domenica. Attese fino ad ora essendo stato avvertito dalla direzione del giornale che non potevamo pubblicarlo prima, tanto la molta materia che dovevano sbrigare avanti di questo.<sup>2</sup> Ella avrà perciò bontà di scusarlo, e presto speriamo di poterle inviare il numero dell’Avanti su cui sarà pubblicato.*

*La direzione della Tendances Nouvelle così mi scrisse al di lei riguardo: “Pellizza est un très grand artiste, nous imprimerons son portrait et nous les considérons comme sociétaire de l’Union”.*

*Così Ella essendo socio pagando la quota annua di 8 lire riceverà gratis la rivista T.N. (s’intende per l’anno venturo, essendo ora già abbonato). In caso non credesse rimanere socio potrà sempre dare le dimissioni quando crederà. Le invierò il regolamento quando mi giungerà.*

*Tanti saluti dall’amico Onetti e una cordiale stretta di mano dal suo Dev.to M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 055.

<sup>2</sup> Pellizza aveva personalmente scritto la prima volta a Onetti per chiedergli di comunicare a Vittorio Piva l’avvenuta spedizione della foto di *Quarto stato*. ASPV, Copialettere e minutarie per l’anno 1905, f. 9.

Pellizza è felice della considerazione ricevuta dall’Unione e lo fa sapere a Morbelli mantenendo la promessa fatta sull’anonimato del fautore dei suoi successi oltralpe:

*“Ti mando i quattro n.ri di «Tendances Nouvelles» del quale ho fatto abbonamento. E’ l’organo dell’Associazione «Idea» alla quale mi sono iscritto perché mi pare conforme ai miei ideali. Chi scrisse l’articolo e mi richiese e mi informò è un torinese che fa parte del*

*Comitato d'azione di detta società. Desidera serbare l'incognito per scrivere a fare più liberamente. Ne io per ora posso palesare il suo nome. Te ne scriverò”<sup>125</sup>.*

A fine marzo entrambi gli artisti decidono di partecipare all'Exposition du Congrès des Beaux-Arts organizzata da Mérodak-Jeaneau ad Angers per il luglio successivo. Anche in questo caso Olivero, pur non avendo incarichi ufficiali dall'Unione per le opere italiane, si rende disponibile ad aiutare Pellizza con le pratiche doganali per l'invio dei dipinti e nella traduzione delle lettere per la partecipazione. Lo informa che avrebbero esposto anche Gola, Previati e Tavernier.

*Torino 30-3-905<sup>1</sup>*

*Caro ed Egregio Pellizza*

*Non avendo incarichi per le opere che si invieranno all'Esposizione d'Angers Ella non avrà che da rivolgersi direttamente all'ufficio della rivista per farsi inserire e per avere il regolamento come è stato pubblicato nell'ultimo n.ro della T.N. Per inviare le opere all'estero Ella saprà che bisogna farle verificare dalla pinacoteca e dalla dogana non essendo come per le esposizioni di Monaco, St. Luis<sup>2</sup> etc. per cui non occorrono dette formalità essendo inviato a mezzo del comitato apposito. Le accenno a ciò affinché non abbia a capitare inconveniente pel ritorno da subire forti spese. Inviando le opere a Torino presso qualche casa di spedizione non avrà a disturbarsi incaricandosi loro di fare queste pratiche. Mi spiace non potermi occupare per dette pratiche avendo l'anno scorso pure dovuto rivolgermi agli spedizionieri per sbrigare i noiosi pasticci della dogana, non essendo pratico. Ad ogni modo se le posso essere utile in qualche cosa disponga liberamente di me. Le invio una circolare dell'Unione benché a lei non sia necessaria essendo già socio, le servirà per comprendere meglio gli scopi di detta società.*

*Abbia i miei cordiali saluti, Dev.to suo M. Olivero*

*Tanti saluti da parte di Onetti<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 056.

<sup>2</sup> Pellizza aveva esposto a Monaco nel 1901 dove era stato citato personalmente: “und Giuseppe Pellizza Bild des sterbenden Landstreichers auf dem Heuboden.” F. von Ostini, *Die VIII. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München*, in «Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur», n. 21, Vienna, 1 agosto 1901, p. 563; e alla Louisiana Purchase Exhibition di St. Louis nel 1904.

<sup>3</sup> Onetti aveva avviato la corrispondenza personale con Pellizza: “Son fortunato di avere un amico come Olivero, viviamo, si può dire, insieme, felici del nostro poco e delle nostre comuni speranze”. ASPV, Lettera di Luigi Onetti a Pellizza, 19 marzo 1905.

*All'Unione Internazionale di Belle Arti e Lettere<sup>1</sup>*

*Ecco quello che ha detto Pellizza nella sua prima lettera.*

---

<sup>125</sup> Lettera di Pellizza ad Angelo Morbelli, 31 marzo 1905, in “Archivi del Divisionismo” op. cit. p. 237.

*“La riunione dell’unione internazionale di Belle Arti a noi guarda tutti i suoi sentimenti più delicati”, ci prega di farlo rientrare tra i colleghi dell’Unione. Se al vostro congresso pensate che potrebbe essere vantaggioso avere degli altri suoi dipinti lui sarà ben felice di inviarli, ci prega di avere la bontà di attendere qualche giorno per il catalogo. Di fargli sapere, se volete, l’ammontare e la data di apertura del Congresso. Ha bisogno di saperlo per regolarsi per il primo invio e per i dipinti che hanno già un’altra destinazione.*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, Testi e appunti autografi, minute, nn. provv. 59 e 60.

Su l’“Avanti! della Domenica” del 7 maggio esce l’articolo di Onetti, *Nuove tendenze in arte*, corredato dal ritratto di Pellizza, disegnato sempre da Onetti, e le riproduzioni di *Quarto stato* e *Mammine*. Pellizza, come si può leggere nella lettera di ringraziamento a Onetti, ne è estremamente soddisfatto.

*Volpedo 15-5-1905*

*[...] Con questa pubblicazione s’infrangono i resti di barriera che tenevano i miei lavoratori; pur dopo che comparvero su pubblicazioni di tendenza socialista, schiavi della stampa borghese, la quale pur mostrandosi abbastanza tenera per la forma, continuava e si capisce, a disconoscere anzi a denigrarne l’idea. Nell’A.d.D. ha preso il suo vero posto, per esso sarà portato in un ambiente simpatico ove verrà inteso e meglio ricordato. Devo tutto questo a lei...si faccia interprete dei miei sentimenti verso Piva che ha aperto la via all’animo della grande famiglia degli intelligenti e forti lavoratori italiani”. Presso Vittorio Piva voglia ella rendersi interprete dei miei sentimenti, non dimenticando di dirgli che scrivendo egli esser primo carattere sociale dell’arte la bellezza mostra di intenderne meglio di moltissimi la funzione. Per mio conto sono persuaso che anche le pure rappresentazioni della natura cosiddetta inanimata, sendo sospettato il carattere suddetto, possono essere particolarmente e socialmente utili all’uomo [...]*<sup>126</sup>

Dopo questo successo in Italia Pellizza torna a concentrarsi sull’Esposizione di Angers nella quale vede la proficua opportunità di partecipare a un altro salone internazionale dopo i positivi esiti di Parigi, Monaco e St. Louis, si mette quindi al lavoro, anche a fronte di ingenti spese, per inviare quattro dipinti e tre studi: *Mattino di maggio*, *Idillio primaverile*, *Processione*, *Lo specchio della vita* e *Sera d’Autunno*, *Prateria a Volpedo*, *Valletta a Volpedo*<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> ASPV, Lettera di Pellizza a Luigi Onetti, 15 maggio 1905, f. 12. Per un approfondimento delle illustrazioni del settimanale si veda: P. Bolpagni, *L’arte nell’“Avanti Della Domenica” 1903-1907*, Editore Mazzotta, Milano 2008.

<sup>127</sup> Lettere del 20 luglio alla Lebel & Corti con l’avviso d’aver spedito al doratore tre quadri che dovranno andare ad Angers, e all’Unione Internazionale dove annuncia l’invio delle sette opere cui allega la scheda di esposizione e lo schema cui gli espositori dovranno attenersi per la disposizione sul pannello assegnato e i

Grato a Olivero dell'opportunità che gli ha procurato, si dispiace per il disturbo arrecatogli nella traduzione in francese delle lettere di partecipazione e delle note al catalogo, notizie che convergono nell'articolo di Renè Noël Rimbault<sup>128</sup>.

Pellizza è estremamente soddisfatto della partecipazione alla mostra come si deduce dalla lettera a Morbelli del 12 ottobre:

*“I miei sette quadri ad Angers ebbero un successo maggiore di quel che prevedevo. Mi sono speso un duecento cinquanta lire per viaggi, spedizioni ecc., ma non ne sono malcontento perché ho potuto fare la mia presentazione in quella Francia nella quale è mio desiderio tenermi vivo. T’inverò i numeri della Rivista; rimandami intanto quelli che tieni ché sempre mi abbisognano”*<sup>129</sup>.

Nella corrispondenza i preparativi per l'esposizione di Angers si erano sovrapposti alla contemporanea consacrazione di Olivero alla sua prima Biennale di Venezia dove partecipava con *E maledice al giorno che rimena il servaggio* e *Ultimi raggi*, venduto il giorno dell'inaugurazione. È inoltre il momento del suo trasloco da Torino a Saluzzo; avvenimenti sempre comunicati a Pellizza.

*Torino 17-5-905*<sup>1</sup>

*Caro Pellizza*

*Ho ricevuto il di Lei biglietto colla critica riguardo l'Esposizione di Venezia. La ringrazio vivamente del piacere procuratomi, e del vivo interesse che prende a mio riguardo. Son lieto in questo momento di annunciarle che ho venduto ieri il mio quadro -Ultimi raggi-<sup>2</sup> esposto a Venezia; e come gli auguri che lei mi ha fatto si sono avverati, così mi auguro s'avverino pure per lei i miei migliori auguri che con tutto il cuore le faccio. Grazie per la sua cartolina che ho ricevuto al mio ritorno da Venezia.*

*Rinnovandole i miei ringraziamenti e auguri le ricambio i migliori saluti ricevuti dall'Onetti e amichevolmente le stringo la mano.*

*Devtno M. Olivero*

*Tanti saluti da parte di Onetti*

*Le ritorno il biglietto inviatomi in caso che le occorra*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 057.

---

prezzi: *Mattino di maggio* (fr. 800), *Idillio primaverile* (fr. 2500), *Processione* (fr. 3000), *Lo specchio della vita* (fr. 5000), *Sera d'Autunno* (fr. 800), *Prateria a Volpedo* (fr. 650), *Valletta a Volpedo* (fr. 500). Lettera del 2 agosto al segretario dell'Unione che ringrazia per l'avviso di arrivo dei quadri. ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1905, f. 22, 23/26, 29/32.

<sup>128</sup> R.N. Rimbault, *Le Salon du congrès d'Angers*, in «Les Tendances nouvelles», n. 11, Parigi 30 agosto 1905, pp. 156-159.

<sup>129</sup> Lettera di Pellizza ad Angelo Morbelli, 12 ottobre 1905, in “Archivi del Divisionismo” op. cit. p. 239.

<sup>2</sup> *Ultimi raggi* si può considerare il caposaldo della fase sia giovane che divisionista di Olivero, con i piccoli tocchi di colore che tratteggiano l'aria nel cielo. A questo punto la sua pittura si colloca dal punto di vista dei soggetti trattati nel solco della lezione segantiniana, mentre per la resa tecnica del complementarismo l'artista guarda maggiormente alle soluzioni sperimentate da Pellizza. Il tema delle solitudini innevate sarà ripreso più volte nel corso della sua carriera con particolare attenzione appunto agli effetti luminosi estremi sul paesaggio montano.

*Volpedo 26-6-1905*<sup>1</sup>

*Caro Olivero,*

*ebbi di ritorno, l'estratto critico e la sua cartolina colla buona novella. Il doppio buon esito le valga 'incoraggiamento anche doppio e ce lo attestino nuovi lavori.*

*Il trionfo morale di Onetti, avuto in questi giorni, mi dà piacere ma nel contempo m'impensierisce: la lotta nelle amministrazioni non giova ahimè! ad evolvere le nostre qualità artistiche. Favorisca dirgli che coltivi l'idea di venire a Volpedo che io ne affretto in pensiero la realizzazione.*

*Dobbiamo ancora all'amministrazione di T.N. l'(ammontare) delle rip. litografiche ... e mi dica, se va, del congresso e relativa esp.<sup>2</sup> Cordiali saluti a lei e ad Onetti.*

*Pellizza*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 05.

<sup>2</sup> Pellizza aveva mandato al segretario Varin la domanda di ammissione al Congresso di Angers. ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1905, f. 21.

*Torino 2-7-905*<sup>1</sup>

*Egregio e caro Sig. Pellizza*

*Ebbi la gradita sua cartolina e la ringrazio. Attesi a rispondere essendo che attendevo in questi giorni il regolamento da Angers. Stamane venne l'Onetti a trovarmi per rispondere alla sua cartolina ed essendomi giunto poco dopo l'ultimo N. della rivista e il regolamento mi affretto a inviargliene copia.*

*Attendo un mio quadro esposto a Roma per inviare ad Angers unitamente a qualche studio. Credo esporranno anche diversi altri italiani che fan parte di detta società come Tavernier, Previati, Gola etc. Intanto le do notizia che ho deciso di lasciare Torino e pel 19 corr.te andrò a stabilirmi a Saluzzo. In questi giorni sono occupatissimo pel trasloco. Ho preso detta decisione appunto per poter studiare e lavorare di più e per esser più tranquillo e spero colà pure d'aver lavoro, e poter con più comodità seguitare a studiare. Non avrò più lotte che tanto mi demoralizzano, non mi occuperò più che dell'arte mia; essendo io d'un carattere sensibile e che la minima contrarietà mi distrae dai miei lavori. Credo aver deciso bene.<sup>2</sup> Pei primi di agosto sarò in montagna per ultimare un mio quadro che invierò a Milano. Fino a nuovo avviso scriva all'indirizzo di casa mia Via Montebello 6 Torino. Perdoni la fretta gradisca i miei migliori auguri e i più cordiali saluti.*

*M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 058.



<sup>2</sup> La fiducia di Olivero nei suoi contatti con la Francia lo convince a poter rinunciare definitivamente alle rivalità ma anche al supporto dell'ambiente artistico torinese.

*Ricevuto il 26/7/1905 Ore 16.25<sup>1</sup>*

*Pel circuito N. 595*

*Destinazione Volpedo Provenienza Cuneo*

*Ricevo sue lettere da tradurre non so prolungo apertura esposizione Angers anche pochi giorni ritardo accetteranno le due ultime opere veda regolamento epoca. L'avverto perché non avrà in tempo risposta da Angers che attendono traduzione sue lettere. Olivero presso Revelli Cuneo*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 059.

*Volpedo 26/7/1905<sup>1</sup>*

*Egregio Olivero*

*Ricevo telegramma -grazie-*

*Già ho spedito il terzo gruppo delle mie opere, ed essendo già partito da Torino a grande velocità arriverà, spero, ad Angers, prima della fine del mese.*

*Do la notizia dell'avvenuta spedizione all'Unione, ad Angers, in un francese che io non adoperavo nella corrispondenza perché avevo letto sulla Rivista che si poteva corrispondere anche in lingua italiana.<sup>2</sup>*

*D'ora in avanti mi saprò regolare, ed ella non avrà seccatura come questa nelle traduzioni. Mi scriva cos'ha inviato e chi altri fra gli italiani ha inviato. Onetti non espone la?*

*Cordiali saluti e buon lavoro.*

*Pellizza*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 06.

<sup>2</sup> "Je farai au crayon lithographique les dessin des mon tableau Idylle Printamien", dalla lettera di Pellizza a Varin, ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1905, f. 34.

*Cuneo 30-7-905<sup>1</sup>*

*Caro ed Egregio Sig. Pellizza*

*Ebbi sua gradita cartolina e son contento abbia inviato a tempo le numerose ed importanti opere. Di tutto cuore le auguro il massimo successo e buona fortuna. Ho buona speranza che le sue opere verranno apprezzate degnamente, ciò che di rado accade fra noi. Ed in una prossima mia lettera al segretario Varin cercherò di far conoscere meglio il suo carattere e sua maestria. Ho tradotte le lettere che ritornai subito ad Angers se in caso son giunte in ritardo per le note del catalogo serviranno a parlare di lei sulla rivista.*

*Degli italiani non so chi altri abbia esposto; il Tavernier si riserva di esporre l'anno venturo. Il segretario mi scrisse che è occupatissimo e anche indisposto e non avendo subito comodità di far tradurre la lettera si rivolse a me e anch'io scrivo sempre in*

*francese, non comprendo come abbiano difficoltà a trovare traduttori, è certamente per noi una seccatura. Ho inviato ad Angers un quadro ritornato qui da Roma. Rappresenta una borgata di montagna effetto di neve verso il tramonto e due piccoli studi e un mio autoritratto sotto luna<sup>2</sup>.*

*In questi giorni fui occupatissimo pel trasloco ed ora devo riposarmi qualche giorno per poter riprendere i miei lavori. I primi di agosto sarò in montagna. Mi fermai qualche giorno a Cuneo per attivare qualche piccolo lavoro che esporrò a questa esposizione di B.A. unita all'esposizione agricola. Domani partirò per Dronero.*

*Ho scritto ad Angers per sapere quanto deve per la riproduzione del suo ritratto e del mio. Gradisca i migliori auguri*

*M. Olivero Ussolo (Prazzo) Cuneo*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 060.

<sup>2</sup> *Autoritratto sotto la luna* è uno dei dipinti più intimistici della prima attività di Olivero. Denota una riflessione sulle opere di Munch, di respiro nordico quasi espressionista, per la figura umana che si staglia solitaria su uno sfondo che parte dal dato reale, uno studio di paesaggio oggi di proprietà del Comune di Saluzzo, entro una luce irreali. L'opera era stata esposta per la prima volta insieme a *Dintorni di Dronero* e *Tramonto-impressione* alla LXIV Esposizione della Società promotrice di Belle Arti di Torino. Cfr. A. Dragone, *Matteo Olivero pittore*, Comitato Pro Saluzzo e le sue Valli, Saluzzo 1959, p. 20.

In risposta giungono sentite congratulazioni e lo sprone a continuare sulla giusta strada intrapresa, non curandosi delle cose che non convengono “ad evolvere le nostre qualità artistiche”<sup>130</sup>. In estate Olivero si trova a Ussolo per studi *en plein air* in previsione della mostra di Milano del 1906, studi che, come scriverà a Pellizza, non vengono bene a causa del cattivo tempo. Le lettere da Ussolo vertono ancora sulla mostra di Angers in particolare sulla stima che il segretario Varin, pseudonimo della Sig.ra Jeanne Mérodack-Jeaneau, dimostra per i due artisti. Si deduce inoltre tra le righe quanto ambedue fossero scrupolosi nei pagamenti, quasi terrorizzati dai conti in sospeso, più volte si interrogano l'un l'altro sul costo delle riproduzioni litografiche eseguite a Parigi e del nuovo abbonamento o l'ammontare di piccole spese anticipate per cortesia dall'uno, subito ricambiate con un omaggio dall'altro.

Olivero consente poi a Pellizza di palesare il suo nome a Morbelli, in quanto il timore come corrispondente estero era dovuto alle possibili reazioni negative degli artisti torinesi non considerati, timore ormai svanito in quanto raggiunta, a suo dire, la massima fiducia della direzione.

---

<sup>130</sup> Lettera di Pellizza a Olivero del 26 giugno. ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 05.

(Prazzo) Ussolo 17-8-905<sup>1</sup>

Caro ed Egr. Sig. Pellizza

*In questi giorni trovandomi lontano da Ussolo per fare alcuni studi, le corrispondenze dovettero attendere il mio arrivo; tanto più che ero andato coll'intenzione di fermarmi solo un due giorni. Mi affretto a rispondere alla sua cartolina che mi venne recapitata questa sera e sono ancora fortunato poterle rispondere subito tenendo qui i N.ri delle T.N. Eccole l'indirizzo del Corriere la Presse - A. Gallois, Boulevard Montmartre, 21, Paris. Per ora non ho notizie dell'esposizione. Varin mi scrisse tempo fa che le nostre opere sarebbero state molto ben collocate e di contare su di lui. Faccia pur sapere il mio nome al Morbelli, il più che ci tenevo era per gli artisti torinesi, tanto lo verranno a sapere se non lo sanno di già; ora non temo più perché ho acquistato la massima fiducia dalla direzione. Son molto occupato, sto ultimando gli studi per un grande paesaggio che spero esporre a Milano e vedrò pure di preparare qualche altro quadro. Se non le rincresce io pagherò metà del prezzo dell'abbonamento al corriere della stampa. Ella mi invierà i tagliandi e io glieli tornerò nuovamente. Mi farà sapere quanto le dovrò Cordialmente la saluto augurandole buon lavoro.*

Devot.mo M. Olivero

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 061.

Ussolo 21-8-905<sup>1</sup>

Egr. e Caro Pellizza

*Mi faccio grata premura di rispondere alla gradita sua cartolina. Intanto la ringrazio per ciò che riguarda il Courier de la Presse. Per la carta litografica si rivolga alla ditta Alman di Torino, Via Accademia Albertina 5.<sup>2</sup> Prenda il n.ro 0 in mancanza di questo il n.ro 1 (carta litografica per lapis litografico) il lapis occorre il n.ro più duro. Affinché la riproduzione venga bene converrà chiaroscurare il disegno leggermente, perché se si preme un po' troppo il lapis, questa pasta si allarga poi e si annerisce maggiormente riportandola sulla pietra litografica, così è stato per il mio ritratto e pel suo che venne assai male in riproduzione; quel dell'Onetti restò meglio perché l'originale era assai debole, meno scuro della riproduzione.*

*Credo le basterà un foglio di detta carta, essendo delle dimensioni di un foglio Carson mi pare costi 1,20 od 1,90 il foglio il lapis.*

*Dovevamo al Sig. Varin L. 19 per la riproduzione dei nostri ritratti; ho saldato il conto ieri. Tenga le 7,50 perché avrò poi da aggiustare con lei il conto riguardo all'abbonamento al Courier de la Presse di Parigi, mi farà sapere quanto le devo.*

*Gradisca i miei più cordiali saluti*

Devot.mo suo M. Olivero

*P.S. Ebbi notizie dell'amico Onetti che si trova in campagna a Lu da pochi giorni.<sup>3</sup>*

*Ebbi la circolare di Varin vedrò di inviare pure un disegno del mio quadro.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 062.

<sup>2</sup> La casa Alman, specializzata in attrezzatura per disegno, pittura, litografia, prodotti chimici e macchine fotografiche, fu fondata a Torino nel 1823. Dal 1850, sotto la direzione di Felice Alman, è rinomata per la fabbricazione delle tele premiate alle esposizioni del 1851, 1858, 1873, 1878. Dal 1890 l'azienda si

trasferisce in Via Accademia Albertina 5; alla morte di Felice Alman subentra quale direttore il figlio Carlo. La ditta risulta attiva sino al secondo ventennio del '900. M. Miraglia e Fondazione De Fornaris, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Allemandi, 1990, p. 63.

<sup>3</sup> Onetti era tornato nelle natie colline monferrine per eseguire quello che sarà il suo capolavoro, dipinto summa delle sue peculiarità tecniche: *Tramonto*, esposto alla Promotrice di Torino del 1905, acquistato da Re Vittorio Emanuele III, pubblicato con tavola a colori nel "Ricordo ai Soci" dell'esposizione, attualmente nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Torino. *Tramonto*, pur basandosi su ricerche comuni al paesaggismo piemontese d'inizio secolo, se ne discosta completamente per la stesura curva e pastosa delle pennellate, per nulla divisioniste, che delineano le alture in primo piano fino quasi a richiamare Van Gogh. Altre qualità singolari si trovano nelle colline in secondo piano dove sono accesi fuochi, resi con piccoli tocchi di rosso complementare e nelle campiture compatte di nuvole rosse ritagliate entro le velature nell'infinito spazio di fondo.

*Larche 24-9-905*<sup>1</sup>

*Caro ed Egr. Sig. Pellizza*

*Grazie della sua cartolina e perdoni il ritardo. Riguardo gli estratti dei giornali avendo letto il resoconto sulla rivista non occorre che Ella si disturbi ad inviarmeli ad ogni modo mi farà piacere dirmi quanto le devo in proposito, come le dissi la prima metà della spesa è a conto mio. Da qualche giorno mi trovo in Provenza per affari e dopo farò ritorno a Ussolo e i primi di ottobre sarò a Saluzzo. Fino a nuovo avviso se le occorre scrivermi scriva a Ussolo. Da Parigi mi scrissero pel ritorno del mio quadro e credo anche riguardo ai suoi Varin non mancherà di fare le cose a dovere. Quest'estatate non potei far quanto credevo causa il cattivo tempo. Essendo in viaggio perdoni la fretta. Gradisca i miei più cordiali saluti, uniti a quelli di Onetti.*<sup>2</sup>

*Se non ha ancora ricevuto avviso per il ritorno dei quadri sarà meglio che le scriva e che dia l'indirizzo prima del ritorno, per miei hanno dovuto scrivermi non sapendo ove inviarmeli.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 063.

<sup>2</sup> Onetti era stato a Volpedo da Pellizza in estate, al ritorno, il 5 settembre gli aveva scritto: "Sono arrivato bene e con in mente Lei e i suoi splendidi lavori. La casa sua fu per me savia scuola; l'esempio serio nel pensare ed eseguire le cose mi farà bene. Per questo io serbo riconoscenza e per tutto il resto: accoglienza, bontà sua, della famiglia, degli amici; di cuore la ringrazio". Lettera di Luigi Onetti a Pellizza, 5 settembre 1905, ASPV, O, n. 082.

Pellizza visita la Biennale veneziana in novembre, alcuni giorni prima della chiusura, nella Sala piemontese si trovavano i suoi *Pomeriggio d'aprile* e *Il ponte*; osserva attentamente i due dipinti di Olivero esposti nella stessa sala. Se ne complimenta con l'amico avendo ammirato: "L'amore scrupoloso del vero e l'esatta visione", lo consiglia di mantenere l'amore per l'osservazione della realtà e di non aggiungere effetti superflui alla composizione ma neppure lasciarsi andare a una semplicità troppo spinta, certo che vedrà buoni risultati nelle esposizioni successive. Olivero risponde in dicembre mentre stava ultimando *Mattino alta Valle Macra*, informa Pellizza del suo nuovo articolo inviato a

Parigi riguardo le presenze italiane alla Biennale e di quanto sia contento d'aver lasciato Torino per Saluzzo dove può studiare più serenamente e recarsi spesso in montagna<sup>131</sup>.

*Volpedo 18-11-1905<sup>1</sup>*

*Egregio Olivero*

*Grazie del buon ricordo che contraccambio. Alcuni giorni prima della chiusura fui a Venezia e mi soffermai a lungo davanti ai suoi due quadri: notai l'amore scrupoloso del vero e l'esatta visione. Coltivi la visione e conservi l'amore scrupoloso. Io son rimasto mortificato davanti al mio Ponte perché fidando troppo nella memoria mi feci lecito di finirlo quando la propizia stagione era già passata. Di più un cotal senso di vacuo me lo rendeva uggioso. Caricare di fronzoli è difetto, ma lo è pure una semplicità troppo spinta - Se ne guardi pur ella; maggior movimentazione nei primi piani e un cielo spezzato avrebbero aumentato interesse al più grande dei suoi. Ma ella avrà già superato lo scoglio nei nuovi quadri che io vedrò in future mostre.*

<sup>1</sup> ASPV, Copialettere e minutari per l'anno 1905, f. 50.

*Saluzzo 7-12-905<sup>1</sup>*

*Egregio e Caro Pellizza*

*Mi spiace immensamente l'aver dovuto attendere tanto a rispondere alla tua carissima lettera. La prego di volermi scusare non essendo il mio ritardo causato da dimenticanza ma bensì dalla molta occupazione e da rompicapi che ebbi ultimamente. La ringrazio vivamente del giudizio che dà riguardo i miei quadri di Venezia e dei sinceri e buoni consigli che altamente apprezzo e che farò il mio possibile di mettere in pratica. Da tempo non ricevo più notizie da Parigi, ho mandato circa due mesi fa un lungo articolo riguardo gli italiani all'Esposizione di Venezia che non venne ancora pubblicato<sup>2</sup>, non comprendo il lungo silenzio. Temo qualche artista maligno e invidioso abbia fatto qualche sotterfugio! Ad ogni modo attendo ancora una lunga lettera promessami dal segretario e poi deciderò sul da fare. Credo sia tempo di rinnovare l'abbonamento alla rivista, essendo già uscito il 12.o Nro. Vedrò se nel prossimo numero vi sarà qualche avviso in proposito, altrimenti nel mese venturo rinnoverò l'abbonamento. La quota credo sia sempre di L. 8 per i soci dell'Unione. Avevo promesso pure d'inviare una mia litografia ma non mi fu ancora possibile di eseguirla. La prego di volermi poi far sapere quanto le devo da parte mia per l'abbonamento estratti (Parigi) benché non abbia avuto bisogno d'inviarmeli ho pur promesso di far parte al suddetto abbonamento e ho il dovere di dividere la spesa. In questi giorni non sto tanto bene causa un forte raffreddore, e devo lavorare a più non posso se*

---

<sup>131</sup> Il rapporto di Olivero con le montagne natie non fu di radicamento ma di movimento incessante, di allontanamento e ritorno. In questo si potrebbe dire che abbia seguito il modello proprio della sua valle di "emigrazione stagionale" che lo rende molto diverso da Pellizza, profondamente, affettivamente radicato in Volpedo. Le montagne delle Valli Maira e Varaita costituivano per Olivero rigenerazione, senso di appartenenza e soggetto privilegiato per i dipinti senza arrivare alla sublimazione totale nel mito della montagna come avveniva per Segantini.

*voglio ultimare un grande paesaggio di montagna per Milano. Ho qualche lezione da dare e qualche lavoro commerciale; anche questo mi fa perdere tempo e non potrò preparare per Milano altri lavori come era mia intenzione. Son contento d'aver lasciato Torino e qui mi trovo molto bene; lavoro e studio con maggior serietà, e son felice d'esser lontano dalla pleiade degli artisti torinesi.*

*Gradisca Caro Pellizza i miei più affettuosi saluti e i più fervidi auguri per la prossima Esposizione di Milano.*<sup>3</sup>

*Suo Dev.mo M. Olivero*

*Salita al Castello 11 Saluzzo (Cuneo)*

*P.S. Fra gli abbonati alla rivista dei torinesi so che vi è il Bistolfi, Grosso, Tavernier*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 064.

<sup>2</sup> Si riferisce all'articolo che sarà pubblicato a fine dicembre: Lèonardo, *La sixième exposition internationale d'art à Venise, suite*, in «Les Tendances nouvelles», n. 15, Parigi 30 dicembre 1905, pp. 225-229. Nell'Archivio di Saluzzo sono conservati gli appunti. ASCS, Testi e appunti autografi, minute, n. provv. 13.

<sup>3</sup> L'Esposizione internazionale, o del Sempione, di Milano del 1906. *Mattino alta Valle Macra*, nella scheda di notifica inviata al Comitato è descritto come: *“l'alzata del sole e riproduce i monti della Valle Macra (Cuneo) più precisamente i monti di Prazzo”*. ASCS, Fondo Olivero, Testi e appunti autografi, minute, n. provv. 47, doc. 1.

*Saluzzo 21-12-905*<sup>1</sup>

*Caro Pellizza*

*Son rimasto sorpreso dalla sua cartolina vaglia che mi ha fatto ricordare del conto che ho aggiustato tempo fa con segretario dell'Unione Varin. Non insisto più nella mia quota riguardo gli estratti; vivamente la ringrazio della sua gentilezza e della premura nel soddisfare quel piccolo conto del quale mi ero completamente dimenticato.*

*Ho incominciato in questi giorni un nuovo quadro che tento preparare per Milano e dopo il Natale andrò qualche giorno in montagna a fare degli studi. In caso avesse a scrivermi indirizzi pure i suoi scritti a Saluzzo. Le rinnovo i miei più sinceri ringraziamenti e si abbia i miei migliori auguri per le feste natalizie e il capo d'anno.*

*Devo.mo M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 065.

Nei primi mesi del 1906 Olivero è impegnato nell'instaurare nuovi legami di committenza con le famiglie bene di Cuneo, riprende la corrispondenza con Pellizza in giugno mentre si trova a Genova, ospite del suo mecenate Emilio Foltzer<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> ASCS, Fondo Olivero, Testi e appunti autografi, minute, n. provv. 62.

Genova 5 Aprile 906<sup>1</sup>

Egregio e Caro Pellizza

*Favorisca avvertirmi subito se trovassi a Volpedo. Sabato spero tornare a Saluzzo e se mi sarà possibile verrò volentieri a Volpedo per salutarla. Seppi che è stato a Roma e ha apposto tre quadri. Tanti auguri. Ho inviato a Milano un grande paesaggio di montagna e tentato il concorso Fumagalli. Benché il ~~quadro~~ non abbia vinto il premio come era difficile sperare, ha fatto abbastanza buona impressione agli artisti e son contento di già che la commissione l'abbia ammesso all'Esposizione.*

*In attesa d'una sua pronta risposta, presso il Sig. Foltzer Rivarolo Ligure, cordialmente la saluto.*

*Dev.mo M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 066.

27 luglio 1906<sup>1</sup>

Carissimo Pellizza

*Ti rendo vive grazie della tua graditissima cartolina e della tua dimostrazione di vera amicizia che mi dai col volermi dare del tu, ciò che mi giunge oltremodo gradito. Ti prego di scusare il mio lungo ritardo, da tempo son così irritato che ho dovuto oggi fare uno sforzo per liberare la mia mente dalle tante preoccupazioni per poter rispondere a diversi che da tempo attendono i miei scritti. Son demoralizzato e da tempo ho perso quella forza di volontà e di sacrificio che possedevo quando incominciavo i miei quadri! Tutto quel che faccio è uno sforzo continuo e vi son momenti che rimango inerte tra il sì e il no se debba proseguire o abbandonare il mio lavoro! È quasi inutile. Guai quando subentra in noi la sfiducia. Ho incominciato un quadro nei dintorni di Saluzzo; se riprenderò coraggio non appena avrò questo a buon punto andrò in po' in montagna, il calore non sfibra troppo e colà potrò far maggior lavoro. Quest'anno sarà per me l'ultima prova, non posso sacrificarmi oltre, se andrà male addio sogni, addio arte. Per ora non so dirti quando scade l'abbonamento alla rivista, credo si sia in tempo, ad ogni modo vedrò di trovare ricevute e ti avvertirò. Tempo fa ho dato le mie dimissioni da corrispondente, di troppe cose ero incaricato e non mi era più possibile proseguire stante i continui sacrifici che mi procura il dover provvedere all'esistenza. Son sempre buon amico della direzione e mi scrissero tempo fa un'affettuosa lettera incaricandomi di un disegno per la rivista. Se ti occorrerà qualcosa per la rivista per te potrò sempre fare con vero piacere anche a mezzo del mio amico Renato che è ora corrispondente.*

*Addio caro amico, ti stringo tanto la mano e ti saluto.*

*M. Olivero*

*Auguri e buon lavoro*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 067.

Olivero indirizza la lettera a Pontresina in Val Bernina nel Canton Grigioni, dove sapeva trovarsi in quel momento Pellizza. Glielo aveva scritto. Per Pellizza era il secondo viaggio

tra l'Engadina, la Val Bernina e lo Shafberg, sui luoghi dove aveva vissuto e dipinto Segantini<sup>133</sup>. È stato ipotizzato che anche Olivero abbia fatto un viaggio in Engadina e a St. Moritz dopo il soggiorno a Ginevra dell'estate 1902<sup>134</sup>. Questa ipotesi non trova riscontro in nessuna testimonianza scritta, non esistono biglietti, cartoline<sup>135</sup>, appunti o disegni delle montagne "segantiniane", ed è da ritenere infondata anche per altri motivi. Ginevra è separata dall'Engadina da quattro valichi alpini, rientrare a Torino da Ginevra passando per l'Engadina sarebbe stato un itinerario di una scomodità impensabile. Olivero non accenna mai a Pellizza di quei luoghi, se ci fosse stato una parola in proposito ci sarebbe stata quasi sicuramente. Quei luoghi Olivero li ha visti, ma solo riportati nelle tele, da lì sono nate la fascinazione per Segantini e la volontà d'osservazione delle sue opere, in particolare il *Trittico della Natura* all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, lo studio della tecnica e della maniera più ispirata tanto da poter restituire all'osservatore la forte componente ambientale del luogo rappresentato, in questo caso la montagna. Con i suoi viaggi in Engadina Pellizza mirava a diventare "pittore della montagna", cosa che non è avvenuta nonostante i buoni studi a matita delle Alpi Retiche, simili a quelli di Olivero del Monviso<sup>136</sup> (figg. 7, 8). Studi che ha poi portato avanti nel 1906 in alcune opere effetto neve terminate a Volpedo<sup>137</sup>. Stranamente non si è mai recato da Olivero nelle Valli piemontesi, dove avrebbe avuto un eccellente guida senza le seccature per l'espatrio. Nelle lettere dell'estate 1906, dove il rapporto si è fatto più amichevole con il passaggio al "tu" Olivero racconta che il grande paesaggio di montagna, *Mattino alta Valle Macra*, è stato accettato a Milano all'Esposizione internazionale del Sempione senza però aver vinto il premio a concorso, e che da tempo è molto demoralizzato, sente di aver perso la volontà d'impegnarsi nella pittura con il conseguente dubbio di proseguire o meno nella professione artistica. Informa che ha avvisato il critico Gérôme Maësse dei successi

<sup>133</sup> S. Picceni, *I due viaggi di Pellizza in Engadina*, in "Carteggio Pellizza - Giovanni Segantini 1894-1899", Cattaneo Editore, Oggiono 2018, pp. 87-110.

<sup>134</sup> A. Dragone, *Matteo Olivero pittore*, Comitato Pro Saluzzo e le sue Valli, Saluzzo 1959, p. 16; G.L. Marini, "Matteo Olivero..." op. cit. p. 15.

<sup>135</sup> Nell'archivio di Saluzzo sono conservate le cartoline spedite alla madre da Ginevra, da altri luoghi non ve ne è traccia.

<sup>136</sup> Confrontando gli studi delle montagne eseguiti a matita punta morbida sia da Pellizza che da Olivero si nota il medesimo trattamento dei contorni, la sicurezza con cui profilavano le montagne, perfettamente riconoscibili, con una linea spessa per poi procedere con poche ombreggiature, l'aggiunta dei rilievi minori con una linea meno marcata ed eventualmente della vegetazione: *Studio per Tramonto a Calcinere*, ASCS, Fondo Olivero, fald. 3, busta 9, f. 1.

<sup>137</sup> AA.VV. *Divisionismo la rivoluzione della luce*, catalogo della mostra (Novara, Castello, 23 novembre 2018 - 5 aprile 2020), METS percorsi d'arte 2019, p. 155.



ottenuti da Pellizza a Milano con *Il sole* per un articolo al riguardo che il critico era intenzionato a scrivere su «Les Tendances nouvelles», pezzo poi non realizzato.

Spiega infine che ha lasciato l'incarico di corrispondente per «Les Tendances nouvelles» per dover dedicarsi a nuovi lavori, retribuiti, nell'insegnamento privato e nella decorazione. Avrebbe dovuto scrivere per la rivista francese il profilo di Plinio Nomellini, con il quale aveva iniziato una corrispondenza, nella quale andavano approfondendo dipinti quali *Colonna di fumo* e *Autunno che fugge*, visti a Genova<sup>138</sup>. Dopo l'occasionale collaborazione di Achille Locatelli-Milesi la rivista non avrà più un corrispondente fisso dall'Italia<sup>139</sup>. Pellizza intuisce che Olivero, più giovane di lui di undici anni, è arrivato al delicato momento buio che tutti i giovani artisti hanno affrontato. Avendo vissuto in prima persona gli stessi turbamenti dell'animo gli scrive una cartolina di incoraggiamento che sortisce l'effetto desiderato in quanto Olivero, nella lettera di risposta, racconta di aver ritrovato l'entusiasmo e di lavorare alacremente per recuperare il tempo perduto a dipinti di piccole dimensioni eseguiti tra Saluzzo e le Valli, più studi di neve e soprattutto del sole. Dipingere il disco solare all'inizio del Novecento è un problema ancora irrisolto, Olivero (fig. 9) e il collega tortonese Angelo Barabino<sup>140</sup> riescono ad affrontarlo grazie agli

<sup>138</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 5, 19 A, 01. e Testi e appunti autografi, minute, n. provv. 16.

<sup>139</sup> A. Locatelli-Milesi, *Les Tendances nouvelles en Italie - Giovanni Segantini - Gaetano Previati - Leonardo Bistolfi*, in «Les Tendances nouvelles», n. 25, Parigi 30 ottobre 1906, pp. 407-411.

<sup>140</sup> Angelo Barabino, (Tortona, 1 gennaio 1883 - Milano, 5 novembre 1950).

Gran parte della critica lo ha correttamente inserito nella "seconda generazione" dei divisionisti per la ricerca luministica per tocchi che ne caratterizza la pittura, la stessa critica ha sempre sottolineato il carattere elegiaco delle opere, anche quelle di contenuto sociale, rispetto a quello forte e più di denuncia di Pellizza. La tecnica, rispetto a quella di quest'ultimo è meno rigorosa e completamente autonoma, si veda *Rapina*, presentato all'Esposizione Nazionale di Brera del 1910, primo dipinto della storia dell'arte che raffigura una donna dopo uno stupro. Barabino ha fatto parte degli artisti della Galleria Grubicy dal 1912 al 1916, rimanendo sempre fedele ai suoi soggetti e alla tecnica che si può definire "divisionismo puntiforme". La manipolazione della luce, che ha avuto l'apice nella rivisitazione del pelliziano *Il sole* del 1907, ha dominato le sue figure sociali dove le idealità politiche non si sono evinte centrali. La sua indagine artistica aveva a cuore l'immedesimazione con i poveri e i sofferenti, più che il loro riscatto. L'impegno nel contingente storico è andato sempre di pari passo con l'emozione suscitata dai paesaggi, quando ha addirittura prevalso sui ritratti e sulla figura umana, ma entro una realtà rarefatta, quasi onirica, resa dal gioco di innumerevoli vibrazioni tenui e ombre colorate, come nel capolavoro del 1906 *Il figlio*. La sua prima antologica retrospettiva, con 59 opere, si è tenuta a Milano nel 1953, da allora è stato oggetto di studi che hanno mantenuto in risalto la sua opera che, rispetto ad altri, non è stata riscoperta di recente. Gli studi ancora in corso, principalmente intorno alle tele della Pinacoteca di Tortona, portano a corretti approfondimenti purtroppo rilegati nell'ambito provinciale. Per una lettura completa della figura di Barabino rimando a: E. Tea, *Angelo Barabino*, Soc. "Pro Julia Dertona" per gli studi di storia, arte ed economia nel Tortonese, Colombi, Milano 1961; M. Poggialini Tominetti, *Angelo Barabino*, Teca, Torino 1974; A. Scotti, *Giuseppe Pellizza, luce, pittura divisionismo. Olivero, Barabino*, in "Divisionismo italiano..." op. cit. pp. 119-120, 152-155; R. De Grada (a cura di), *Morbelli e Barabino: Dalla poetica della natura all'impegno del sociale*, catalogo della mostra (Alessandria, Galleria di Palazzo Guasco, 20 marzo - 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004, pp. 18-20; G. Bruno, R. De Grada, M. Poggialini Tominetti et al, *Angelo Barabino 1883-1950*, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono, 15 dicembre 2005 - 13 marzo 2006), Mazzotta, Milano 2005; A. Anetra (a cura di), *Angelo Barabino: arte e pensiero*, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Edo Edizioni, Voghera 2016.

insegnamenti di Pellizza che in *Il sole* era riuscito a rappresentare la luce più grandiosa della natura con rigore scientifico secondo le analisi della scienza fisica e senso estetico-simbolico. Il sole, unico protagonista del dipinto, è nascita del nuovo giorno e, per estensione, rinascita.

*Saluzzo 1-8-906*<sup>1</sup>

*Carissimo amico*

*Jean Varin mi scrisse in questi giorni e mi dice che il critico Gerome Maësse ha intenzione di pubblicare un lungo articolo a tuo riguardo sulla Tendances Nouvelles. Giorni sono ebbi a scrivere a Varin e mi presi la libertà di annunciare il tuo successo a Roma e a Milano, mi ringraziò ed è lieto di riportarlo sulle Tendances Nles.<sup>2</sup> L'abbonamento scade ai primi di ottobre col 24o numero. Spero tra una decina di giorni di andare un po' in montagna, già soffro troppo il caldo e lavoro male. In caso avessi a scriverti indirizza pur sempre a Saluzzo. Per l'articolo a tuo riguardo ti avvertiranno a suo tempo per avere notizie.*

*Addio caro Pellizza, sta bene e buon lavoro*

*Un affettuoso saluto dal tuo aff.mo M. Olivero*

*Spero avrai ricevuto la mia cartolina antecedente.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 068.

<sup>2</sup> L'articolo in proposito non è mai stato realizzato, Maësse dal giugno 1906 si occuperà solo di artisti francesi, Victor Charreton, Ferdinand-Louis Jourdan, Louis Gautier; o inglesi, John Mansfield Crealock.

*Saluzzo 2-8-906*<sup>1</sup>

*Carissimo Pellizza*

*Ebbi la graditissima tua cartolina e vivamente ti ringrazio dei giusti e saggi consigli che mi dai, e di già li ho messi in pratica col nuovo quadro testé incominciato. D'ora in avanti i miei quadri saranno di piccole dimensioni perché comprendo i tanti inconvenienti dei grandi quadri. Presto abbandonerò Saluzzo avendo di già il quadro a buon punto da poterlo poi ultimare nello studio, e spero in montagna di riacquistare un po' di energia e un po' di coraggio specialmente dopo le tue amorevoli parole di incoraggiamento. Ieri sera ho spedito una cartolina a Pontresina colla quale ti davo notizie riguardo la rivista delle T.N. il cui abbonamento scade col 24° numero. Verrà annunciato il tuo successo a Roma e Milano e il critico Gerome Maësse ha intenzione di pubblicare un lungo articolo al riguardo. Spero questa cartolina ti verrà inviata a Volpedo. Abbi i miei più cordiali saluti e una stretta di mano. Tuo Dev.mo M. Olivero.*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 069.

Saluzzo 14-10-906<sup>1</sup>

Caro Pellizza

*Perdona il mio lungo silenzio. T'avrei scritto prima d'ora se mi fosse stato possibile darti mie buone notizie. Dopo sì lungo periodo d'inerzia è tornato in me un po' d'entusiasmo per l'arte ed ora lavoro a più non posso per riacquistare il tempo perduto. Son stato in montagna dove ho fatto gli studi e disegni per due quadri, fui molto disturbato trovandomi in casa di un amico; ed ho sempre lavorato senza entusiasmo. Non soddisfatto dei miei studi tornato a Saluzzo ripresi un quadro effetto di neve al sole incominciato l'inverno scorso. In montagna e con questo quadro ho finalmente iniziato un nuovo periodo di lavoro e di entusiasmo. Ora son contento e lavoro di buona lena, porterò avanti il quadro dagli studi e quest'inverno andrò dal vero per ultimarlo, per prepararmi per Venezia e d'aver tempo per preparare altri due quadri di minore dimensione. Facilmente svilupperò gli studi fatti quest'estate. Per ora non ho altre novità Ti auguro buon lavoro, ti ringrazio dei buoni consigli datomi nella tua ultima cartolina, spiacente di non averti potuto scrivere prima d'ora causa la mia continua irritazione. Mi farà piacere ricevere tua buone notizie, sta bene e gradisci i miei più distinti saluti, una cordiale stretta di mano dal tuo.*

*Aff. Amico*

*M. Olivero*

<sup>1</sup> ASPV, O, n. 070.

Angelo Dragone nella monografia del '59 espone il rapporto tra Olivero e Pellizza come molto intimo e riporta la citazione da una lettera: *“In seguito passano anche al tu più confidenziale lasciando che gli scritti quasi diventino un diario tanto si fanno intimi: potrei dirti - scrive Pellizza - che amo il verde della campagna e le creste nevose e le cime inaccessibili e le nubi vaganti, così come il timbro della voce della donna amata e l'espressione del suo sguardo... ma queste cose sono inutili a sapersi.”* senza indicare la fonte<sup>141</sup>, tale passaggio non si ritrova in nessuna lettera.

Negli archivi non è conservata altra corrispondenza fino alla cartolina, con raffigurato sul verso il celebre “tran tran” pelliziano, del 31 dicembre 1906 (fig. 10) che conclude il carteggio.

Volpedo 31-12-1906<sup>1</sup>

Caro Olivero

*Ti ricambio di cuore gli auguri.*

*Fa di mantenerti la buona salute ricuperata per lavorare ancora di buona lena ai quadri*

---

<sup>141</sup> In “Matteo Olivero pittore...” op. cit. p. 18.

*che manderai a Venezia ove ti auguro di rinnovare il successo che ottenesti alla mostra  
passata. Manderò quell'effetto di [...] vederti qui  
Quando mi scriverai ancora mandami il nuovo indirizzo  
Sempre con affetto tuo Pellizza*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 07.

La prematura scomparsa di Pellizza certamente sgomenta Olivero che ritaglia dal “Corriere della Sera” l’articolo di Ugo Ojetti sull’accaduto e custodisce il ricordo mortuario ricevuto da Volpedo. Conserva anche il ritaglio dell’articolo di Fausto Costa su l’“Avanti!” con l’analisi della lavorazione di *Quarto stato*<sup>142</sup>.

Il 1907 per Olivero, anno in cui stava mettendo in discussione ogni cosa di sé incominciando dalla tecnica pittorica, non si era chiuso in maniera felice.

Era preoccupato per l’avvenire, perseverava negli studi, conosceva bene le avanguardie ma lo turbava il non riconoscersi in nessuna di esse. Aveva sviluppato il divisionismo con una pennellata filamentosa e puntinata, unita a sostrati stesi a impasto o masse monocromatiche che lo porteranno a soddisfacenti risultati solo nel 1908<sup>143</sup>.

Il 31 dicembre riceve una lettera da Onetti.

31 12 1907<sup>1</sup>

*Carissimo Olivero prima di tutto i più caldi auguri alla mamma tua ed a te, poi la  
preghiera di non lasciarti vincere da questa vitaccia. La tua cartolina fu dolorosa per me,  
perché mi ha detto quanto tu soffra. Alla nostra età però si dovrebbe aver già conosciuto  
tutto il male che ci tormenta e che umilia ogni fede artistica, le materiali necessità e i santi  
entusiasmi dei primi anni. Sarebbe bene aver compreso tutto ciò, e la esistenza  
diventerebbe una condanna meno gravosa. Che vuoi fare, come puoi ribellarti al destino?!  
E' così ed è nostro dovere di vivere, perché in questo porco mondo vogliamo purtroppo  
bene a tante cose! Far coraggio ad una persona che soffre, non è possibile e la filosofia*

---

<sup>142</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 08.

U. Ojetti, *Notizie artistiche. Il pittore Pellizza da Volpedo*, in “Corriere della Sera”, 15 giugno 1907; F. Costa, *Il pittore del quarto stato*, in “Avanti!” (s.d.).

<sup>143</sup> Lo spiccato interesse di Olivero per i fenomeni luminosi aumentò con la visione del *Sole* di Pellizza nel 1906 che gli fece nascere la determinazione di riproporre l’esperimento a Ussolo l’estate successiva. Ne *Il sole a Ussolo* la scomposizione della pennellata, meno rigorosamente misurata che non in Pellizza ottiene un effetto di particolare suggestione con l’astro solare che si riverbera su tutta la superficie, la definizione dei piani è molto netta, non si trova l’effetto velato controluce che non marcava il contorno della montagna nel *Sole* di Pellizza, l’opera è comunque considerata ad oggi il suo capolavoro anche per la personale interpretazione del soggetto, differente dagli stessi di Angelo Barabino e Luigi Onetti. Cfr. A. Scotti, *Giuseppe Pellizza: luce, pittura, divisionismo. Olivero, Barabino*, in “Divisionismo italiano”, op. cit. pp. 119-120, 152.

*potrebbe essere l'unica nostra compagna. Sai che abbiamo vinto alla Promotrice e come! Tu devi esporre! Hai capito? Fammi saper tue nuove e se presto ti vedrò sarò contentissimo.*

*Procura di star sano e di pensare nell'avvenire con più coraggio.*

*Tanti saluti alla tua mamma ed a te un bacio da*

*Luigi Onetti*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 21 P, 02.

Serberà un caro ricordo dell'amico Pellizza, dei consigli ricevuti e delle esperienze vissute insieme. A testimonianza della sua bontà nel rapporto, ben oltre il 1907, vi è una lettera di Felice Abbiati, tutore legale delle figlie e curatore dell'eredità di Pellizza, nella quale scrive a Olivero quanto ha gradito la sua compagnia a Saluzzo e conferma la sincera ammirazione per le sue opere, specialmente *La Spinetta di Cuneo* vista in lavorazione in Val Maira ed esposta alla Biennale veneziana del 1909.

*Volpedo, 1-XI-909 [carta intestata Geom. Felice Abbiati Volpedo]<sup>1</sup>*

*Egregio Signor Matteo Olivero*

*Con piacere sento che lei sempre si ricorda di me. Ed io le dico che non mi dimentico mai la bella giornata passata in sua compagnia a Saluzzo, terminata con la grandiosa festa da ballo. Presentemente mi trovo a casa nel mio Volpedo in attesa sempre di lavori importanti che si dovranno eseguire a Genova dove andrò.*

*Nei giorni 15-16-17-18 dello scorso mese di ottobre fui a Venezia pel ammirare l'esposizione grandissima di belle arti. L'esposizione che si terrà aperta tutto il 7 corrente è veramente grandiosa, con molte opere pregevoli la maggior parte buone, tutte superiori alla mediocrità, è riuscitissima. Fanno bella mostra i pittori con mostre individuali, specie Franz Stuch, Kroyer Peder Severin, Besnard, Zorn degli stranieri e Tito, Ceragioli, Innocenti, Carcano, Tallone ed altri italiani, non che il nostro buono e caro estinto Pellizza con una saletta racchiudente oltre 25 pregevoli opere. L'esito finanziario fu buono avendo venduto una decina di dipinti ed essendo tutt'ora in trattative per la vendita ad una importante galleria estera. Ho ammirato la sua bella *Spinetta di Cuneo* ch'io vidi quando era in Val Maira, e mi rallegro con lei per la vendita fatta. L'arte vera ben pochi la sanno comprendere. Se non subito verrà il tempo in cui la si riconoscerà esaltandola. Chi possiede una tempera forte da vero artista non deve perdere mai il coraggio, proseguire per la via iniziata direttamente. Comprendo il suo stato d'animo ma non deve perdersi di coraggio, sempre avanti con gli ideali nuovi della vostra arte. Le onorificenze avute a Rimini le dimostrano il pregio in cui ella è tenuto come artista.<sup>2</sup> Quindi niente scoraggiamenti, sempre avanti con l'ideale, un giorno verrà buono. Anch'io volendo fare*

*il vero professionista mi trovatelle identiche quasi sue condizioni ma posso portare il mio forte alto mentre quanti volevano nascondere. [...] Riguardo al lavoro che il suo amico vorrebbe acquistare come ricordo dell'amico Pellizza, quanto io che la famiglia, siamo ben disposti a venderglielo. Ce ne sono molti e di diverso prezzo, suggerito questo da amici e colleghi del Pellizza non saprei nemmeno io quale indicare. Qualora volta avere la bontà di significarmi presso a poco il soggetto desiderato ed il prezzo che vorrebbe spendere, ne sceglieremo uno facendo il prezzo minimo.*

*In attesa di un suo cortese riscontro, cordialmente la saluto. G. Felice Abbati*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 1 P, 01.

<sup>2</sup> Si riferisce alla medaglia d'oro del Ministero della Pubblica Istruzione vinta da Olivero all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Rimini del 1909 con *Solitudine*: Oitrè, *Una medaglia d'oro a Matteo Olivero*, in "Sentinella delle Alpi", anno DX, n. 354, Cuneo 20 dicembre 1909, p. 5.

Alla Biennale del 1909, come si è visto, si era svolto l'omaggio a Pellizza con la riunione di ventisette opere che ne ripercorrevano il cammino artistico dagli esordi alla maturità, e ricordati la scomparsa nella piena maturità pittorica, il suo amore per l'arte sopra ogni cosa e l'indole da sognatore accompagnata dalla scrupolosa, continua ricerca<sup>144</sup>. Olivero, dopo la Biennale, aveva fatto da tramite tra Abbiati e i Signori Galimberti di Cuneo, interessati ad acquistare opere di Pellizza. Ennesimo gesto di disponibilità disinteressata.

---

<sup>144</sup> V. Pica, *All'VIII Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXX, n. 176, Bergamo luglio 1909, pp. 144, 148-149.

### III. Matteo Olivero futurista, uno scherzo ben studiato

Dalla scomparsa di Pellizza la carriera di Olivero è proseguita tra alti e bassi, archiviate le divergenze con i colleghi torinesi, che comunque continuava a frequentare in occasione delle esposizioni<sup>145</sup>, si era felicemente stabilito a Saluzzo da dove poteva mantenere comodamente i rapporti con le famiglie della Cuneo bene, suoi amici e collezionisti<sup>146</sup>, e recarsi agevolmente nelle Valli per dipingere (fig. 15 B).

Con *La spinetta di Cuneo*, è invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 1909. Nella cronaca della rassegna Vittorio Pica non lo nomina, deve accontentarsi della stampa locale cuneese che non manca di ricordarlo in articoli contenenti brevi cenni biografici un po' elogiativi e che raccontano la particolarità della sua tecnica divisionista non derivata da quella dei maestri<sup>147</sup>, come riportato anche dal critico parigino Louis Leroy: "*Son divisisonisme n'est pas le divisionisme convenue de certains, mais bien de délicate décomposition de la touche variant à l'infini*", e descrivono i dipinti esposti a Venezia, con il successo ottenuto, vista la severità della giuria<sup>148</sup>.

L'anno seguente arriva l'apice della carriera, nonché rivalsa parigina, con la grande personale al Salon Internationale de l'Union ai Champs-Élysées di Parigi dove sono esposti 37 dipinti, apprezzati dai parigini e lodati per la resa della figura e per i paesaggi ricchi di luce<sup>149</sup> (figg. 11, 12).

---

<sup>145</sup> Il non voler essere un artista appartenente a una corrente piuttosto che a un'altra lo aveva emarginato dagli amici torinesi, chiusi a loro agio nella produzione di foggia ottocentesca, e dai maestri del circolo degli artisti. A Saluzzo poteva continuare l'elaborazione del suo naturalismo divisionista.

<sup>146</sup> B. Stiabelli, *Tratto dall'amicizia di alcune poche famiglie. La consuetudine con i Revelli e S. Viada, Matteo Olivero a Casa Galimberti*, in "Matteo Olivero, la formazione..." op. cit. pp. 115-128, 129-140.

<sup>147</sup> L'applicazione pedissequa della tecnica divisionista aveva già turbato Olivero anni prima, dilemma che aveva confidato a Pellizza nelle lettere. Pellizza stesso nell'ultimo periodo con il passaggio ai "soggetti eterni" aveva avuto un ripensamento ideologico e tecnico: l'insoddisfazione nei confronti di temi troppo legati a fattori contingenti come la politica e il simbolismo più audace, l'aveva portato a ritrovare il contatto diretto col vero che rischiava di perdersi in un procedimento troppo sistematico e laborioso, recuperando il pittorico della natura con una tecnica divisionista più larga nei tocchi e sbrigativa.

<sup>148</sup> "*Divisionista per tendenza spontanea e per studio, di lui non si può dire che la sua arte sia fatta di derivazione, cosicché il suo divisionismo non è pedissequo a quello del Segantini, né si può dire che sia derivato dal Pellizza o dal Seurat, piuttosto che dal Morbelli o dal Nomellini; egli ottiene l'effetto sorprendente della luce con metodo tutto suo. Dalla tavolozza alla tela passa il divisionismo e l'impasto, attraverso alla mente ed all'anima vibrante di poesia di Matteo Olivero*": Oitrè, *Matteo Olivero*, in "Sentinella delle Alpi", anno DX, n. 195, Cuneo 21 agosto 1909, p. 3.

<sup>149</sup> In "Matteo Olivero pittore..." op. cit. pp. 22-24. Cfr. E. Zanzi, *Matteo Olivero da Saluzzo*, in «Ars italica. Rivista mensile di cultura per la letteratura e l'arte», anno IX, n. 1, Torino 20 gennaio 1921, pp. 5-9.

Alla Biennale del 1910 il solo dipinto inviato, *Primo bacio di sole*, è menzionato felicemente da Vittorio Pica<sup>150</sup> ma a quella del 1912, dove partecipa con *Giorno di sole* e *Nevicata*, non è nominato nella cronaca della rassegna questa volta da Ugo Ojetti, il che potrebbe far supporre un velato disinteresse da parte della critica ufficiale italiana che non aveva dato particolare risalto alla personale di Parigi del '10 né alla mostra parigina dell'11, dove, accanto a un dipinto, compariva il suo ritratto modellato in bronzo da Mérodak-Jeaneau con la dedica: “Au peintre de la neige”, rispetto alla critica francese che gli era oltremodo favorevole<sup>151</sup>.

Viene ricordato dalla stampa cuneese che rimarca la citazione di Olivero fatta dal Thovez della Stampa e dal Ferrettini del Popolo, che ne avevano evidenziato la versatilità nelle tecniche e nei contenuti delle opere, compresi i ritratti su committenza<sup>152</sup>.

*“L’Olivero, che nel villaggio innevato ha insufficienze di chiaroscuro e di luce, espone un altipiano nevoso scintillante sotto il cielo azzurro, fortissimo di luce, armonioso e fine nella rappresentazione della neve, a cui non si può rimproverare che lo sbilancio di una quinta e qualche monotonia nelle ombre azzurre delle rupi di fondo.”*<sup>153</sup>

Dal 1907 c'erano stati nella pittura di Olivero visibili cambiamenti nella dinamica compositiva e nell'applicazione del colore. In *Sole e neve*, i fiocchi multicolore sono applicati con il polpastrello e i raggi solari scendono energici come un fuoco d'artificio dall'astro che sembra ruotare su sé stesso. La tavoletta era stata scelta come immagine di copertina della monografia di Angelo Dragone del '59. Nel *Progetto per carro carnevalesco*, sempre del 1907 (fig. 13), l'artista usa tutta la dinamica pittorica possibile e pennellate libere e veloci, ciò conferma la sua effettiva versatilità e un accenno di propensione alla digressione futurista.

La festa in maschera effimera a tema futurista tenutasi, con manifesta vena polemica, al Circolo degli artisti di Torino nel 1913, quando Presidente era Corrado Corradino, è

---

<sup>150</sup> “Nelle due sale della Liguria e del Piemonte troviamo tutta una falange di paesisti ma così il Maggi ecc. non ci dicono nulla di più e di diverso di quanto già detto in passato. Non mi attenderò dunque su di loro ma additerò con viva simpatia ai miei lettori un giovane, Matteo Olivero, pel cielo lievemente e delicatamente luminoso del suo quadro *Primo bacio di sole*”. V. Pica, *L'Arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXXII, n. 191, Bergamo novembre 1910, p. 334.

<sup>151</sup> C. Morro, *Matteo Olivero, les artistes vus aux récents Salons*, in «La Revue Moderne», anno XXIII, n. 16, Parigi 30 agosto 1923, pp. 13-15. Cfr. infra, Apparati. 4. Biglietto di Jérôme Maësse a Matteo Olivero.

<sup>152</sup> E.B. *L'Esposizione di Venezia, Matteo Olivero*, in “Sentinella delle Alpi”, anno DXIII, n. 104, Cuneo 29 aprile 1912, p. 1.

<sup>153</sup> E. Thovez, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia, Le sale italiane*, in “La Stampa”, anno XLV, Torino 23 aprile 1912, pp. 3-4.



diventata un particolare momento di riflessione nella vita artistica di Olivero. Aveva conosciuto e studiato i cubisti a Parigi nel 1911 e non ne condivideva le vedute<sup>154</sup>.

Non era una strenua difesa della tradizione perché non dimostra incapacità ad avvertire gli stimoli delle avanguardie né per esse ostenta una deliberata resistenza, semplicemente non lo toccavano, impegnato com'era nel suo programma artistico dove ogni contaminazione avrebbe potuto intaccarne l'equilibrio<sup>155</sup>. Questo lato del carattere gli ha probabilmente fatto perdere preziose occasioni di dimostrare cosa sapeva fare, perché anche per un'occasione non ufficiale come quella del Circolo la preparazione era stata coscienziosa. Alla burla escogitata dagli artisti presenta il parodistico *Autoritratto ultrafuturista*, (fig. 14) il dipinto più grande e impegnativo pervenuto. Pur nel gioco il fatto era destinato a fare un gran parlare.

Il dipinto è accompagnato sulla parete dall'articolo di presentazione scritto dello stesso Olivero, nell'Archivio di Saluzzo è conservata la prima stesura completa<sup>156</sup>:

*Sorta al Circolo degli Artisti in Torino l'idea di fare un'esposizione o meglio una parodia dell'arte futurista, il pittore Matteo Olivero<sup>1</sup> (preoccupato di non cadere nei grossolani errori dei futuristi i quali pur posando di vedere nei quadri dei passatisti null'altro che banali oleografie, hanno sino ad ora saputo dire ben poco, per non dire nulla) cercò di mostrare che, pur trattando un argomento futurista, o diciamo meglio una pazzia, si può fare una cosa interessante, una vera opera d'arte. Egli intitola il suo riuscito tentativo: Impressione di ultrafuturismo.*

*L'unità pittorica profonda delle diverse parti e l'armonia delle linee e dei colori che si osservano nell'opera ultra futurista del pittore M.O. non sono una cosa incomprensibile come lo sono le numerose impressioni dei pittori futuristi, ma*

---

<sup>154</sup> “Matteo Olivero, 1994...” op. cit. pp. 19-25. I rapporti tra Olivero e le avanguardie sono stati analizzati anche durante la conferenza di presentazione del volume “Matteo Olivero. La formazione, i temi, la fortuna”, Centro Studi Piemontesi, Torino, 11 novembre 2019.

<sup>155</sup> Un aspetto fin qui non analizzato poiché antecedente al carteggio riguarda la formazione accademica di Matteo Olivero. Momento della vita poco condiviso per iscritto con altri a causa dell'atteggiamento dell'artista stesso che, ancora negli anni dieci, amava fingersi ex studente ribelle agli insegnamenti tradizionali. In realtà dopo l'iscrizione all'Albertina nel 1896 frequentò con regolarità e merito il triennio del corso preparatorio di Pittura, distinguendosi particolarmente in ornato e prospettiva. Nel 1900 durante il primo anno del biennio superiore confermò la costanza nell'apprendimento manifestata in precedenza. I brillanti risultati e i premi ottenuti nei corsi curriculari avevano reso il giovane Olivero conscio di aver acquisito una preparazione profonda e versatile. Iniziò quindi a disertare le lezioni ed esporre alla rassegne torinesi. Refrattario alla separazione tra le arti si era parallelamente avvicinato alla scultura con il sostegno di Leonardo Bistolfi che gli aveva fatto esporre il gesso *Reietto* alla Promotrice del 1900. La padronanza nei generi e nelle tecniche gli consentì di elaborare lentamente e coscienziosamente, nel tempo, benché in irrequieta solitudine, il proprio linguaggio; da *Fini 'd tribulè I*, 1902, a *Tardo meriggio in Val Varaita*, 1926. Il Fondo di arti grafiche Olivero dell'Archivio di Saluzzo conserva pastelli, studi, schizzi, esercizi e copie dalla formazione agli anni trenta.

<sup>156</sup> ASCS, Testi e appunti autografi, minute, n. provv. 4. doc. 4. “Impressioni ultrafuturiste” Matteo Olivero, 29 ottobre 1912, pubblicato anonimo “B”.

*costituiscono un intelligente satira, che specie per quanto s'attiene a composizione colorica, si comprende, si spiega e si gode.*

*Dinanzi al quadro "ultra", dell'artista sparisce il soggetto ma rimane invece forte e pura l'emozione pittorica, rimane il bozzetto (intendendo il pittore svolgere quest'idea più ampiamente) unico nel suo genere e nella nostra arte. Peccato che la ristrettezza del tempo abbia tolto all'Olivero la possibilità di dare l'ultima mano, l'ultimo ritocco all'impressione sua e forse la possibilità stessa di un rifacimento più completo dell'opera stessa.*

*Usano i cubisti nonché i loro discendenti i futuristi ritrarre le loro impressioni a mezzo di prismi cubici ottagonali triangolari etc. ed affermano anche che erra l'occhio umano credendo di vedere rotondo ma che in effetto vede ed deve vedere quadro; fanno ciò i futuristi né più né meno hanno fatto i loro precursori i "cubisti" colla sola differenza che per non cadere in una totale copiatura, si rassegnano ad adottare anche la curva. E però una loro trovata la cosiddetta "sovrapposizione dei piani" che un esempio vale meglio di ogni altra cosa definire<sup>2</sup>.*

*Supponiamo si voglia dipingere un uomo in carrozza - le gambe del cavallo, i raggi delle ruote, i fanali, la testa dell'auriga, i bottoni del vestito ed in complesso ogni minuscola parte dell'organico in descrizione, vengono dai futuristi ritratti in una specie di risultanza d'urto violento e le parti del tutto sono disordinatamente ritratte sovrapposte l'una all'altra presentandosi come frammenti di colori e di linee quasi il soggetto che si vuol ritrarre fosse stato dallo stato naturale ridotto per la (posa) in cozzaglie quali potrebbero risultare da un violento scontro ferroviario o da una potente agitazione tellurica.*

*Di qui il pittore Olivero ha tratta la sua mordace satira che naturalmente, come ogni lavoro futurista, vuole una buona spiegazione per poter essere compresa. In alto al centro della tela il pittore ritrae sé stesso in caricatura. Due dadi servono a rappresentare gli occhi: uno di essi (coloro rosso vivo) vede attraverso alle quadre pupille forme pure quadre: l'altro invece (color bleu) ha già subita la metamorfosi futurista e percepisce col suo sguardo forme spirali elicoidali ecc.*

*Due chiodi a gancio con una vite al centro formano le rughe frontali.*

*I futuristi sostengono la tesi che anche gli odori possono e devono essere dipinti e l'Olivero lo fa simboleggiando il suo naso con un attrezzo domestico che "il tacere è bello" e materializzando così colla tavolozza l'odorato in modo tanto realista da lasciare facilmente modo all'osservatore di intuirne la portata. Solo per mitigare la violenza della sua ritrattazione egli accoppia alla prime rude materializzazione dell'odore quella d'un profumo gentile che egli rappresenta con una gentile violetta. I futuristi trattano tutte le loro argomentazioni a base di ÷ e di -. Si è per questo che la satira idea la bocca a forma di scatoletta, che, lasciando cadere il coperchio per formare una specie di labbro mostra l'interno i segni simboli del diviso e del meno. La barba è formata da un complesso di linee rette che intersecandosi formano quadretti multicolori.*

*Vogliono anche i futuristi dipingere il rumore: ed ecco nel nostro pannello di tamburelli che valgono a formare le orecchie dalle quali pullulano copiose note musicali. A sinistra della tela vi è un porcellino (color lacca vivo) su fondo stellato e dorato simbolo degli epiteti che i futuristi fanno copiosamente elargire al pubblico.*

*L'animale grida "eureka" e per la gioia di vivere trasmuta in color verde la cosa che fedele seguace della teoria futurista anch'essa si trasforma e muove della sua naturale ubicazione verso un fianco.*

*A destra, su fondo nero cupo, sta il cranio dei passatisti che come quello di Cunimondo contiene veleno o meglio la droga fatale che dovrà distruggere e condurre all'oblio l'arte tutta dei di passati. Sul cranio (color verde intenso) muove una lenta lumaca ed da un comignolo escono le fiamme prodotte dalle fiamme del cervello passatista che arde e scompare.*

*Nel buio passatista e per compreso un sigillo che impersonifica la camera dei deputati, Rodi vecchio anch'essa destinata ad essere consegnata alla leggenda. Lo stesso destino spetta i segno ortografici che i futuristi vogliono esclusi dal loro campo.*

*Gli arti della caricatura (autocorpo) si possono ravvisare ai quattro lati della tela e sono bell'apposta concepiti malamente perché in stadio di metamorfosi dal passatismo al futurismo. Gli occhi passatisti hanno trovato buon ricovero nella callosità dei piedi. Una mano dal basso brandisce una spada che ancora è calda del sangue che ha fatto strage dei passatisti.*

*Il tronco (che è posto al centro della tela) è volgarmente ricoperto per metà da un gilet: lo stomaco, aperto a guisa di cofano lascia scorgere il polmone che ha preso forma di un lucchetto. Il cuore è dotato di un occhio.*

*Un ingranaggio è pure calcolato nella composizione per dare un eventuale movimento alla creazione.*

*L'ultimo simbolo è concepito in due gruppi di benemerienze. Le prime a sinistra (patate, carote, ecc.) sono le presenti che i futuristi stanno accaparrandosi, ma queste dovranno lasciar posto alle vere reali che si scorgono a destra (ultrafuture) che a mezzo lungo nastri si compendiano in monete d'oro, croci e varie decorazioni. Quasi a fondo del quadro l'iscrizione spiegativa apposta dal pittore si scorge un pennello che precipita nel vuoto.*

*È il pennello che ha servito alle miserabili concezioni pittoriche del passato. Alla formazione delle abominevoli anticaglie che si racchiudono nelle volgari gallerie degli Uffizzi del Louvre e consimili.*

<sup>1</sup> Sta parlando di sé in terza persona.

<sup>2</sup> È interessante questo passaggio perché parla di derivazione dei futuristi dai cubisti. I cubisti sono citati come precursori del futurismo per la forma e la sovrapposizione dei piani, riferimento estremamente pertinente perché apre sulla questione della forma, insieme a quella più ovvia dell'applicazione del colore desunta dal divisionismo, ovvero il 50% del dipinto. Olivero dimostra il suo acume nell'evidenziarlo a una data così precoce.

*Autoritratto ultrafuturista* viene visto come, in mancanza di più concreti argomenti pittorici, un tentativo di ridicolizzare un indirizzo che gli rimaneva estraneo. Nell'intento Olivero era stato mal consigliato, forse da Giacomo Grosso che aveva portato anch'egli la sua opera "futurista", e si era lasciato trarre a un facile quanto sterile tentativo di mettere

in ridicolo chi infondo nelle esplosive violenze della polemica, non senza un residuo di romanticismo, sostanzialmente reagiva alla retorica dei vari estetismi intorno ai quali ormai ristagnava parte della vita artistica italiana; in nome degli stessi ideali che avevano animato l'Olivero in gioventù e in quello spirito tumultuoso in cui il dinamismo della vita moderna si proiettava, manifestando l'esigenza di nuove forme e di nuove immagini espressive.

Secondo Dragone l'atto fu certamente un errore, cui pochi anni dopo sembrò fare ammenda rispondendo all'intervista che Emilio Zanzi pubblicava sulla "Gazzetta del Popolo" dopo aver invitato gli artisti a pronunciarsi sul dilemma "Ottocento o Novecento?". Olivero risponde con un'incondizionata esaltazione e con una adesione totale al futurismo, smentendo completamente sé stesso. Se si voleva di fatto dare un significato all'*Autoritratto* non si poteva dimenticare lo spirito con il quale l'aveva dipinto e replicato più tardi in una seconda versione, diversa per concezione dalla prima e portatile, (realizzata su un asse per lavare i panni con una maniglia che serviva probabilmente a uno dei suoi alter ego, *Rigadin* o *Lo strambo*, durante le performances) esposta alla personale cuneese del 1919 dove aveva stimolato il buonumore dei visitatori ma anche ricevuto critiche come gesto imprudente che fuori dalla provincia poteva risultare offensivo.

*“Matteo Olivero, pittore. Ho sempre creduto al divenire di un'arte nuova, ed ho sempre seguito col più vivo interesse il movimento in tutte le sue tendenze che da anni suggeriscono specialmente nelle arti plastiche. Fin dal loro nascere rivolsi tutta la mia simpatia prima al cubismo poi al futurismo. Io sono convinto che dal futurismo, solo, potrà nascere un'arte nuova, uno stile nuovo, non solo nelle arti plastiche ma in tutte le arti. Il futurismo solo cammina coi tempi nuovi: ha la certezza che in un'epoca più o meno lontana riuscirà a darci le nuove sensazioni della macchina, del movimento e della velocità, che sono i primi fattori della nuova esistenza dei popoli. Credo ai futuristi, perché i soli che tentano vie nuove e che hanno avuto il coraggio di tagliare nettamente il ponte che li legava coll'arte del passato. I loro addetti sono pochi, ma fermamente convinti, lottano tenacemente per il loro ideale in continua evoluzione, seguendo e percorrendo il movimento evolutivo della nuova vita. L'arte loro orientandosi al decorativismo, è per questo che più facilmente li porterà alla creazione del nuovo stile e dell'arte che ci farà godere la nuova poesia dei colori, della luce e della velocità. Il futurismo nato in Italia da artisti italiani, pieni di fede e di coraggio, di già fa sentire la sua influenza in ogni parte della terra; e sarà il solo che ci potrà dare nuova luce italiana e che potrà espanderla per l'universo. Così la nuova architettura, come già si hanno i primi sintomi, va decisamente verso le forme futuriste. Sarà pratica, sarà semplice, sarà bella, sarà brutta, lo diranno i secoli ma sono convinto che avremo l'architettura che segnerà il passaggio della nuova generazione, nata e purificata dalla più grande guerra. Cambiano i tempi, cambiano i gusti, ciò non si può negare, impossibile perciò restare sulle ultime posizioni conquistate*

*dall'Ottocento. Poco o molto, in gran parte i migliori e veri artisti sempre tentano di evolvere, e perfino i più arrabbiati denigratori del futurismo e del novecentismo sono convinto che se ne avessero la capacità sarebbero i primi a tentare nuove vie per non morire di esaurimento e di inedia. Ai più giovani, ai nostri nipoti, sarà loro riserbata la marcia più rapida verso il divenire delle nuove forme d'arte. Dunque avanti, avanti sempre – marciare non marcire – come ben dicono i futuristi. Non come i novecentisti negatori della forma, della luce e del colore, che credono di trovare un'arte nuova dibattendosi fra le ultime più assurde correnti estremiste d'oltralpe; le più perverse e mostruose, a quell'arte nata dalla ingenuità naturale, e dal sentimento dei nostri primitivi sommi. L'attuale cosiddetto Novecento si dibatte in una via chiusa, impossibilitato ad andare avanti, tenta di tornare indietro, ma con ben maggiore difficoltà perché manca di sentimento, di concezione e quel che più conta di sincerità, per cui non ci potrà dare che un'arte ibrida, o di moda, o retrograda. Se giunti siamo a tante moderne conquiste è perché l'umanità ha sempre cercato di andare avanti, mai è tornata al passato e così nell'arte fino all'Ottocento. Proprio oggi il Novecento che naviga fra le più assurde e più vecchie conquiste dell'arte ci deve dare l'arte nuova? Dal futurismo solo o dagli esaltati per il troppo amore per l'arte e della vita nuova si può aspettare che venga segnata la nuova via all'arte consona coi tempi del rapido progresso della nuova generazione. Evviva l'ultrafuturismo!*"<sup>157</sup>

L'articolo è accompagnato dalla riproduzione del primo *Autoritratto ultrafuturista*, forse come esaltazione dell'Olivero futurista convinto che dall'articolo traspare, o forse per rinfrescare la memoria ai lettori nel senso che quanto era stato fatto prima ora è rettificato, anche alla luce del tempo corrente.

Il non aver guardato con interesse né preso parte ad altre correnti d'inizio secolo secondo Marini è costato a Olivero l'esclusione dai repertori critici in quanto considerato “coda” dell'Ottocento per gli storiografi di quel secolo ma troppo ancorato agli stilemi ottocenteschi per gli storiografi del Novecento<sup>158</sup>. Un'ipotesi è che Olivero nella propria ingenuità avesse finito per scambiare come autentiche manifestazioni futuriste le “allegre pazzie di un gruppo di buontemponi”<sup>159</sup>.

*“Voglia scusare il mio ritardo, ne è causa il nuovo tuffo futurista che fui costretto a fare in questi giorni per rispondere alle domande rivoltemi dalla Gazzetta del popolo”*<sup>160</sup>. Non

<sup>157</sup> E. Zanzi, intervistatore, *Ottocento o Novecento? Una nostra inchiesta fra gli artisti torinesi*, in “Gazzetta del Popolo”, anno LXXXII, Torino 8 marzo 1930, p. 3; un'altra bozza dell'articolo a firma “Matteo più Rigadin che Olivero” con lo schizzo di un uomo con una lanterna in mano è conservata in ASCS, Testi e appunti autografi, minute, 30 gennaio 1930, n. provv. 6. doc. 6.

<sup>158</sup> *Prefazione*, in G.L. Marini, *Matteo Olivero, 31 opere scelte e inedite*, Il prisma, Cuneo 1979.

<sup>159</sup> In “Matteo Olivero pittore...” op. cit. p. 33.

<sup>160</sup> Ivi: passaggio dalla lettera del 6 febbraio 1930 di Olivero alla Sig.na Sorisio che ringraziava per aver acquistato un suo dipinto.

credo che si trattò solo di un diletto perché la spiccata intelligenza dell'artista, mascherata dai numerosi alter ego utilizzati per compensare il carattere schivo, non gli avrebbe consentito tale errore, inoltre l'*Autoritratto* è stato talmente progettato e curato nei minimi dettagli da voler essere a tutti gli effetti una preziosa incursione di Olivero nel futurismo<sup>161</sup>. È comprensibile la fascinazione suscitata dalle conquiste tecniche moderne, lo stesso Pellizza era rimasto ammaliato dalla velocità che ha riportato, futuristicamente, nel dipinto *Auto al Passo del Penice* del 1904 (fig. 15); naturalmente non il futurismo marinettiano in senso specifico ma in senso di ricerca. *Quarto stato* ha come sua forza interna il dinamismo, non di un oggetto osservato ma un'avanzata verso lo spettatore. In *Auto al Passo del Penice* c'è la piccola automobile in cima alla collina e la strada che taglia in diagonale il paesaggio, Pellizza non pensava a identificare la vita, l'arte con il movimento e l'automobile però era interessato agli argomenti moderni e in quel caso aveva rappresentato un oggetto nuovo<sup>162</sup>.

La parentesi futurista di Olivero è stata appunto occasionale, alle soglie degli anni venti non ha abbandonato né il divisionismo né i suoi personaggi istrionici. Ne è la prova la Biennale di Venezia del 1920 dove espone *Uno strambo in piazza San Marco*, curioso autoritratto in costume davanti alla basilica marciana e *Suburbio* (fig. 16), grande tela che inquadra una figura anonima che, in violento controluce accompagnata dalla sua lunga ombra scura, sul far del mattino, incede presso la vecchia stazione del tram alla periferia di Saluzzo. Lo sterrato vuoto è costeggiato da un canale e dalle rotaie che curvano verso i bassi edifici della stazione; sullo sfondo nuvole di vapore non riscaldano i gelidi biancori del cielo. Questo pregevole saggio divisionista classico, nel senso migliore del termine, è ampiamente apprezzato dagli artisti e dal pubblico nel corso della manifestazione. “*Mi riconduce al divisionismo accorato, affascinante di Giuseppe Pellizza, Suburbio di Matteo Olivero*”<sup>163</sup>. In questi termini Francesco Saporì, nella monografia della Biennale 1920, commenta le peculiarità tecniche e stilistiche del dipinto che in quell'occasione viene acquistato dal collezionista bolognese Cesare Germani, e si afferma come uno dei risultati più maturi e intensi del repertorio divisionista di Olivero.

---

<sup>161</sup> L'interesse di Olivero per le istanze futuriste è inoltre documentato in ASCS dalla copiosa e puntuale raccolta che fece degli articoli marinettiani pubblicati dal 1913 in poi.

<sup>162</sup> AA.VV. *Il futurismo, la velocità e l'automobile*, Milano Palazzo della Triennale, 21 novembre 2009, monografia, AISA, Milano 2010, pp. 17-18.

<sup>163</sup> F. Saporì, *La dodicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, in «Emporium» vol. LII, n. 307-308, Bergamo, luglio-agosto 1920, p. 32.

*Suburbio* come altre tele è preceduto da una serie di quattro studi<sup>164</sup> risalenti allo stesso anno fra cui *Suburbio-bozzetto*, olio su tavola firmato e dedicato “All’amico carissimo V.R.”, che ricalca il quadro definitivo allargando però l’orizzonte sulla sinistra a comprendere un ulteriore caseggiato; *Vecchia stazione*, bozza a olio su tavoletta per il solo fondale, pressoché identico a quello conclusivo; *La madre per istrada - studio per suburbio* (fig. 17) e *Figura studio per suburbio*, entrambi riferiti alle prove per l’unico personaggio presente<sup>165</sup>. La composizione finita giunge a soluzioni che ritorneranno spesso nella pittura degli stessi anni come: *Alla Madonna dell’Olmo*, *Vecchia Saluzzo*, *Figura nella neve col sole*, in particolare l’espedito del soggetto isolato in primo piano in uno “scenario invernale deserto dall’abbagliante chiarore che vi lascia la retina stanca”<sup>166</sup>. In quelle “Immagini poetiche che, con poche altre, si deve riconoscere, negli anni difficili e pigri del primo Novecento, fortunatamente tenevano viva in Italia la luce dell’arte”<sup>167</sup>.

---

<sup>164</sup> “*Amo fare i quadri di grandi dimensioni, perché meglio posso spiegare ciò che sento e ciò che vedo, e nei miei paesaggi cerco sempre gli effetti di luce vibrata, di rendere i momenti poetici*”. Il metodo di Olivero presupponeva una fase di osservazione preliminare declinata in studi sul motivo volti all’elaborazione della tela ultima, che abitualmente era di misure ragguardevoli. Che fossero considerati dall’autore meri schizzi o opere compiute, il cospicuo numero di piccoli dipinti oggi noti rappresenta un nucleo importante della produzione dell’artista, veloci frutti di una mano felice capace di cogliere con sapienti tocchi di pennello luci, umori, atmosfere. Cfr. “Matteo Olivero 1994...” op. cit. p. 29.

<sup>165</sup> Lucia Rosano madre dell’artista, ha posato indefessamente per il figlio ed è stata la figura di riferimento più importante della sua vita.

<sup>166</sup> E. Vitelli, *L’Arte alla VII biennale di Venezia*, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino 1908, p. 52.

<sup>167</sup> “Matteo Olivero 1994...” op. cit. p. 35.

#### IV. Cesare Maggi

*“Cesare Maggi fu l’ultimo dei cavalieri ideali di un’epoca che è stata definitivamente sommersa e che pur diede frutti di singolare grandezza. L’animo candido ed avverso ad ogni patteggiamento mirò alla valorizzazione di quell’ideale di bellezza che fu tipico del mondo in cui visse ed operò e che lui più di ogni altro realizzò nelle sue mirabili tele.”*<sup>168</sup>

Cesare Maggi è considerato il pittore della montagna e della neve per antonomasia, così è riconosciuto e così inizia la monografia che Giuseppe Luigi Marini ha dedicato all’artista nel 1983<sup>169</sup>; considerazione esatta ma quanto mai riduttiva. Fino agli anni ottanta gli studi scientifici su Cesare Maggi erano stati occasionali e non sistematici: il catalogo per la personale alla Galleria Lombardi di Torino nel 1937, curato dalla Galleria<sup>170</sup>, un primo studio metodico della sua opera con la biografia stilato da Anna Maria Bonous nel 1953<sup>171</sup> e una panoramica di Angelo Dragone per la prima retrospettiva alla Galleria della Gazzetta del Popolo di Torino nel 1959<sup>172</sup>, lo stesso anno dell’avvio degli studi su Matteo Olivero. La monografia di Marini è supportata da un eccellente apparato bibliografico, ma è scritta in forma di romanzo, le informazioni e la ricostruzione catalografica dell’autore, a oggi non esaustiva, sono diluite entro ampi intermezzi narrativi che nulla aggiungono al suo scopo. Inoltre i tre dipinti più rappresentativi della poetica divisionista di Maggi: *Alba d’inverno*, 1903, *Il ritorno*, 1909 e *Il viatico*, 1911, non sono presi concretamente in analisi. Cesare Maggi è stato l’artista che più di tutti ha traghettato il divisionismo, detto della prima generazione, nei primi decenni del Novecento, sia in senso tecnico che in senso iconografico, mantenendo alto il gradimento del pubblico e, pur con piccole prevedibili accuse, della critica. Tutto questo quando Segantini e Pellizza non c’erano più, Morbelli e Longoni venivano rimproverati per il loro ripetersi e Previati si stava muovendo sempre più verso l’evocativa spiritualizzazione della pittura entro la sua poetica positivista degli

---

<sup>168</sup> B. Sesia in *900 piemontese. Omaggio a Cesare Maggi, opere provenienti da raccolte private e dalle famiglie degli artisti*, Galleria d’arte Fogliato, Impronta, Torino 1981, p. 3.

<sup>169</sup> G.L. Marini, *Cesare Maggi*, Il prisma, Cuneo 1983.

<sup>170</sup> AA.VV. *Mostra personale di Cesare Maggi alla Galleria Lombardi: catalogo Marzo 1937*, Galleria Lombardi, Torino 1937.

<sup>171</sup> A.M. Bonous Maoli, *Cesare Maggi. Cenni biografici*, dépliant con 12 tavole fuori testo, Tipografia teatrale e commerciale, Torino 1953.

<sup>172</sup> A. Dragone et al. *Figure e paesaggi di Cesare Maggi: mostra personale*, Ass. Piemonte artistico culturale, Torino 1959.



stati d'animo<sup>173</sup>. L'opera di Maggi dimostra anche come il divisionismo non abbia subito una cesura con l'avvio del futurismo ma sia andato esaurendosi per ragioni di gusto, egli ha avuto l'intelligenza di abbandonare quella tecnica quando, ancora giovane, ha intuito fosse il momento giusto di farlo.

Le fonti primarie riguardo Maggi sono estremamente scarse. La casa di Torino di C.so Trento 5, è stata venduta dalle figlie Giovanna e Pia negli anni settanta e il contenuto portato a Roma, dove abitavano, e disperso. I bisnipoti Leonardo e Benedetta Valmarana ultimi eredi ancora vivi, residenti tra Piemonte e Veneto, non posseggono carte d'archivio del bisnonno, questo ha impedito la creazione di una raccolta organica di documenti, ad esclusione di un fascicolo conservato presso l'Archivio della Accademia Albertina di Torino. Il corpus pittorico non è interamente visionabile poiché molti dei dipinti si trovano in collezioni private all'estero o in vendita presso case d'asta. Per questo artista dovendo escludere l'approccio filologico-archivistico, si è privilegiata una puntuale rilettura critico-biografica basata sui testi editi e soprattutto sull'analisi dei dipinti.

Ragionando sulla biografia di Maggi si notano i segni dei soli sacrifici necessari al fine artistico poiché la vita è stata caratterizzata dalla grande agiatezza familiare, dal precoce riconoscimento del talento, dalla carriera ottimamente svoltasi con premi fin dagli esordi<sup>174</sup>.

Cesare Maggi è nato a Roma il 13 gennaio 1881 durante una tournée dei genitori, Andrea e Pia Marchi, attori nella compagnia teatrale Bellotti-Bon.

Dopo la frequentazione, iniziata a soli sedici anni, dell'atelier fiorentino di Vittorio Corcos e terminato l'alunnato a Napoli con Gaetano Esposito nel 1897, esordisce nel 1898 a Firenze alla DII Esposizione della Società di Belle Arti fiorentina con *Almeno c'è il fuoco* e *Occasioni di novembre mesti*<sup>175</sup>, dipinti ritoccati in fase finale dal primo maestro Corcos.

---

<sup>173</sup> Per Previati in particolare rimando a: M. De Micheli, *Carte d'artisti. Vol. 1: Dal neoclassicismo al simbolismo. Lettere, confessioni, interviste*, Bruno Mondadori, Milano 1995, pp. 219-222.

<sup>174</sup> Si riscontra quanto le sue ottime capacità pittoriche fossero limitate nella fase divisionista giovanile (1900-1909) ai soli paesaggi alpestri, l'ampliamento dei soggetti avverrà dal 1910 in poi in coincidenza con l'evoluzione della tecnica. Per la biografia si veda inoltre: "900 piemontese: omaggio a Cesare Maggi..." op. cit. pp. 3-8; G.L. Marini (a cura di), *Cesare Maggi: un divisionista in Valle d'Aosta*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 15 dicembre 1997 - 3 maggio 1998), Editoriale Giorgio Mondadori, 1997.

<sup>175</sup> *Opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1898-99. Catalogo, anno sociale LII*, Tip. Flli. Bencini, Firenze 1898, pp. 13, 28.

Dal Corcos, ritrattista ricercato quanto Boldini, non subì alcuna influenza e nemmeno dal contatto con i paesisti piemontesi di lunga tradizione, “egli è senza dubbio al di fuori di quell’unità spirituale e d’ispirazione che riunisce i nostri paesisti”<sup>176</sup>.

Aveva scelto di debuttare a Firenze su consiglio di Gaetano Esposito poiché all’esposizione fiorentina dell’anno prima, l’edizione de la “Festa dell’Arte e dei Fiori” la sua *Marina di Napoli*, 1895, era stata premiata e acquistata da Re Umberto I<sup>177</sup>.

*Almeno c’è il fuoco*, ottiene apprezzamenti dal pubblico e viene acquistata da un commerciante di vini di Asti<sup>178</sup>.

Nel 1899, a diciotto anni, effettua un viaggio di studio a Parigi dove, come da prassi, visita tutte le esposizioni e frequenta l’accademia di Fernand Cormon<sup>179</sup>.

Tornato da Parigi con uno stile personale non ancora definito si reca a Milano dove rimane folgorato dalle opere di Segantini alla mostra postuma del novembre 1899.

All’esposizione figuravano oltre alle tele a impasto del periodo giovanile, *Il coro di Sant’Antonio*, e brianzolo, le principali del periodo divisionista più fulgido di Savognino e Maloja<sup>180</sup>. Maggi più che dai contenuti è affascinato dalla tecnica e realizza di voler apprendere la pratica della pittura divisa per ottenere l’evidenza della forma attraverso l’unità luce-colore e capire il segreto per arrivare a quelle possibilità di resa pittorica ambientale.

All’esposizione conosce Vittore e Alberto Grubicy, Carlo Fornara e i figli di Segantini Gottardo e Alberto, con quest’ultimo stringe immediatamente amicizia<sup>181</sup>.

La convinzione di voler imparare tutto dell’arte segantiniana lo porta d’impeto a trasferirsi a Maloja per un soggiorno di quattro mesi durante il quale, accompagnato quotidianamente dai figli di Segantini, studia intensivamente la scomposizione dei colori, le stesure cromatiche e gli effetti di luce. Si reca nei luoghi dei dipinti segantiniani per cimentarsi

---

<sup>176</sup> A. Dragone in “Figure e paesaggi di Cesare Maggi...” op. cit. p. 16.

<sup>177</sup> E. Giannelli, *Gaetano Esposito*, in “Artisti Napoletani viventi”, Napoli 1916, cat. n. 169, p. 235.

<sup>178</sup> Per la ricostruzione completa degli anni giovanili rimando a “Cesare Maggi 1983...” op. cit. pp. 11-20.

<sup>179</sup> Fernand Cormon nel 1880 dopo essere stato insignito della Legion d’Honneur istituì una propria scuola, l’Atelier Cormon, con lo scopo di insegnare a realizzare opere di tradizione classicheggiante che venissero accettate e avessero successo nei Salon. Tra i suoi allievi, paradossalmente, vi furono Vincent Van Gogh e Henri Toulouse-Lautrec.

<sup>180</sup> *Comitato per le onoranze di G. Segantini - Esposizione di alcune opere di G. Segantini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, novembre - dicembre 1899), Capriolo e Massimino, Milano 1899, pp. 17-18.

<sup>181</sup> Esiste una fotografia del 1902 (fig. 18) raffigurante Cesare Maggi nel suo studio con, ben visibile sopra la scrivania la riproduzione di *Amore alla fonte della vita* con la dedica manoscritta di Alberto Segantini: “Maloja 30 marzo 1900, All’amico Cesare Maggi ricordo dell’Inverno 1900. E ti sia guida del grande maestro, luce e conforto nelle tenebre della vita, l’amico A. Segantini”.

nella copia dal vero delle vette, vivendo come se accanto a lui ci fosse idealmente il “maestro”. Alcuni olii effetto neve e disegni rialzati a colore vengono inviati a Milano ad Alberto Grubicy, con il quale aveva stipulato un primo accordo non scritto.

A oggi della produzione dei quattro mesi a Maloja non è rimasto nulla. I disegni preparatori lì realizzati confluiranno nelle più tarde tele come *Val Bregaglia* e *Crepuscolo in Engadina* del 1907, dove le montagne e la luce sono un ricordo, ottimamente riportato, ma sul quale pecca la mancanza di precisione nel paesaggio e nella resa dell’atmosfera ambientale<sup>182</sup>.

Appresa perfettamente la tecnica divisionista nella vallata svizzera, nell’inverno 1900 torna a Milano dove sigla il contratto con Alberto Grubicy, per il quale i paesaggi divisionisti “effetto neve” continuavano a essere un affare estremamente redditizio. Il contratto, meno vincolante rispetto a quello con altri affiliati, prevedeva il diritto di proprietà dell’intera produzione in cambio della fornitura di materiale e dell’assegno mensile ma autonomia nella scelta dei soggetti e nella partecipazione alle mostre pubbliche. L’appartenenza a un gruppo, seppure disorganico, costituiva un punto di forza e l’opportunità per farsi conoscere. Fu una scelta personale che distinse Maggi dai colleghi, Morbelli, Pellizza, Olivero che, si è visto, in cambio della totale libertà dal giogo del mercante, dovevano fare tutti da soli. L’abilità commerciale e promozionale di Grubicy dà avvio alla fama di “pittore della montagna” di Maggi che da lì peserà notevolmente sul giudizio della critica anche dopo la fine della stagione divisionista e del rapporto contrattuale nel 1913. Il contratto con Grubicy imponeva una produzione a ritmo serrato. Tale condizione ha determinato una sorta di discriminazione all’interno della produzione di Maggi tra le opere destinate al pubblico, di buona fattura ma di scarsa ricerca, e quelle destinate alle esposizioni ufficiali, nelle quali è riuscito a innovare in senso personale il linguaggio divisionista.

La stessa, riduttiva, etichetta di “pittore della montagna” è stata affibbiata nel tempo anche a Matteo Olivero il quale pur non essendo vincolato da rapporti contrattuali doveva assecondare i gusti degli acquirenti che pretendevano tranquilli paesaggi montani “da salotto”.

Grazie alla tutela del Grubicy Maggi si impone tra i maggiori rappresentanti del secondo divisionismo nella collettiva milanese del 1902 dove espone sei dipinti tra cui *L’agonia dell’autunno* e *Ultima alpe*, paesaggi di montagna di facile comprensione, indagati

---

<sup>182</sup> *Asta di dipinti antichi, dell’800, del ’900 e contemporanei*, Torino 14 dicembre 2020, Sant’Agostino Casa d’Aste, n. 177, pp. 40-41.

perlopiù negli aspetti di percezione visiva della rifrazione della luce e del colore, ma privi della profonda spiritualità dell'opera segantiniana<sup>183</sup>.

La montagna nei dipinti di Maggi è la trasposizione visiva di un ambiente che lo incanta nel senso romantico del termine e che gli permette di interpretare quanto appreso tecnicamente in un divisionismo personale, il caso emblematico è *Alba d'inverno* (fig. 19) del 1903: Il dipinto, esposto per la prima volta alla Promotrice di Torino del 1903<sup>184</sup> raffigura un gruppo di case di un imprecisato luogo delle Alpi, all'aurora. È diviso orizzontalmente in tre fasce che corrispondono ai tre piani di profondità: le case, la distesa innevata fino alle montagne e il cielo. Tutti gli elementi sono costituiti da pennellate a piccoli tocchi sovrapposti e la gamma cromatica, cosa eccezionale per un dipinto divisionista è di sole tonalità di blu su una preparazione blu di fondo, eccetto il punto luce rosso complementare del fuoco dentro la casa al centro. Nel cielo, leggermente screziato da cirri chiari, i punti bianchi delle stelle mattutine bucano la volta celeste, definita da pennellate continue che ne riproducono l'andamento concavo. Le sagome dei tetti col camino fumante e del campanile, poggiano contro l'ammasso di neve ghiacciata retrostante. Il paese è addormentato tranne l'abitazione con il fuoco acceso che illumina all'esterno la baita vicina e la donna che sta rientrando con i secchi in casa, dove probabilmente la famiglia si sta preparando per i lavori della giornata. L'artista oltre alla notevole capacità tecnica dimostra la spiccata personalità che, con accenti romantici, gli consente di reinterpretare un soggetto inflazionato in modo nuovo, tanto da diventare unico tra i dipinti divisionisti del primo Novecento<sup>185</sup>.

Per proseguire nella rappresentazione dal vero dei soggetti prediletti dopo il matrimonio con la torinese Anna Oxilia, sorella dello scrittore Nino, si trasferisce a La Thuile dove, durante la solitudine invernale, può copiare le montagne innevate e i fenomeni atmosferici. In quegli anni non si confina nelle montagne della Valle d'Aosta ma partecipa a numerose escursioni estive in quota, in solitaria o con i colleghi, su vari rilievi dell'arco Alpino; è famosa la foto che lo ritrae con Emilio Longoni sul versante italiano del massiccio del

---

<sup>183</sup> *Catalogo delle esposizioni collettive di G. Previati, E. Gola, L. Conconi, A. Tominetti, C. Fornara, F. Minozzi, C. Maggi, C. Ravasco scultore, Gottardo e Mario Segantini*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, dicembre 1902 - gennaio 1903, Tipografia G. Martinelli & C., Milano 1902, pp. 56-57.

<sup>184</sup> *Esposizioni: Società Promotrice delle Belle Arti. Esposizione LXII. Catalogo*, sala VII, n. 370, Soc. Promotrice delle Belle Arti, Torino 1903, p. 36.

<sup>185</sup> S. Picceni, *Alba d'inverno di Cesare Maggi* in "Pittori divisionisti in Valtellina: Pellizza, Morbelli, Longoni, relazione della conferenza, Teglio, sala "Tellina Vallis", 13 agosto 2018, p. 47.

Bernina. Oltre quella foto non sono state reperite altre fonti di contatto tra loro, il che fa supporre una frequentazione solo occasionale. Sarebbe interessante poter approfondire l'interazione tra i due artisti che ritraevano gli stessi luoghi, con la stessa tecnica, ma in maniera completamente diversa: nell'opera di Maggi non compare il simbolismo che caratterizza quella di Longoni come in *La voce del ruscello*, 1904, né la dissoluzione della pennellata come in *Rhododendri*, 1909.

L'isolamento valdostano è stata una scelta ponderata e convinta che ha permesso lo sviluppo dei dipinti presentati alla promotrice di Torino del 1905, *La slitta*<sup>186</sup>, dove ricompaiono le figure umane piccole scure e in primo piano che fanno da contrappunto, mettendo in evidenza la grandiosità dell'ambiente<sup>187</sup>, e soprattutto quelli per la Biennale di Venezia dove *Mattino di festa* è accettato dalla Commissione e immediatamente acquistato dalla New South Wales Gallery di Sidney che cambia il titolo in *Val d'Aosta. Italia*<sup>188</sup>. Nella stessa sala erano esposti *Il ponte* di Pellizza e *Ultimi raggi* di Olivero, nella loro corrispondenza i due artisti non hanno mai nominato Cesare Maggi.

Per Maggi la Biennale è anche la prima occasione per misurarsi con i pareri dei critici d'arte che analizzano le opere in rassegna. Ne scrivono Pasquale de Luca che sottolinea il successo di Maggi come il migliore tra i giovani promettenti seguaci del divisionismo che abbondano nella sala regionale piemontese, imposizione del regolamento già ampiamente criticata<sup>189</sup> e Vittorio Pica che denota la pregevole impressione d'insieme dell'alpestre

---

<sup>186</sup> *Esposizione LXIV. Catalogo anno 1905*, Soc. Promotrice delle Belle Arti, Tip. Roux e Viarengo, Torino 1905, n. 110, p. 17. e tav. XII.

<sup>187</sup> Ne *La slitta* di Maggi è certamente ravvisabile l'eco di *Ritorno dal bosco* di Segantini ma si nota il suo personale apporto nella proposta dei soggetti a sfondo alpino, la grandiosità fisica e spaziale della montagna diventa anche narrazione poetica, percepita ed estetizzata, senza addentrarsi nel mito cosmogonico segantiniano.

<sup>188</sup> *Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo, VI ed.* Venezia 1905. Sala regionale italiana XXII: Sala piemontese, n.15.

<sup>189</sup> Il regolamento piuttosto aleatorio riguardo le sale regionali consentiva agli artisti di presenziare, a scelta, nella regione di nascita o in quella di residenza. La mancanza di criteri precisi impediva di inquadrare gli artisti e lo stato dell'arte nelle varie regioni appunto o "scuole". Maggi, nato a Roma, era nella sala piemontese, Morbelli, nato a Alessandria e allora residente a Milano era nella sala lombarda, Nomellini e Prevati sono apparsi sia nella sala ligure che in quella toscana, il primo e emiliana, il secondo. "*Non credo che l'aver suddiviso la sezione italiana in regioni possa essere utile. E' una suddivisione relativa perché si è lasciato ai pittori la libertà di decidere per quale regione esporre senza radunarli in diverse scuole. Quasi tutte le regioni ne escono scarsamente e alcune non sono del tutto rappresentate.*" D. Angeli, *L'esposizione di Venezia. Le regioni italiane*, in "Il Marzocco", anno VI, n. 21, Firenze 26 Maggio 1901, pp. 1-2. Per dare un elemento di originalità il comitato aveva deciso che le sale regionali avrebbero dovuto simulare le stanze arredate di un appartamento con appesi i dipinti. Uno stratagemma solo parzialmente riuscito a causa della forzata chiusura di alcuni artisti entro i confini regionali che ne risultavano "scuole" e per la qualità delle opere, specialmente le sculture, ricondotte a elementi d'arredo penalizzandone l'esposizione. Cfr. D. Angeli, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", anno VIII, n. 18, Firenze 3 Maggio 1903, p. 1.

paesaggio nevoso e “*l’espressione di tristezza pia e pensosa della figuressa di donna che avvia dalla chiesa*”<sup>190</sup>.

Alla Nazionale del Sempione di Milano del 1906 espone *la Melanconia del sole*, particolare tela leggermente centinata in alto entro una bella cornice a rilievi floreali come il gusto Liberty imponeva, giudicata buona dalla critica e dalla giuria ma che si allontana dal paesaggio tipico per accendere richiami simbolisti, forse troppo deboli per essere recepiti, nella figura centrale dell’albero morto. La tela è stata acquistata da Alberto Grubicy per la sua collezione personale e si trova oggi alla Pinacoteca di Tortona<sup>191</sup>.

Se la Biennale del 1905 aveva costituito la rampa di lancio sulla scena nazionale e, per visibilità, su quella internazionale, più importante è la partecipazione alla Biennale del 1907 dove le due opere, appositamente realizzate poiché contemporaneamente si stava svolgendo il Salon des peintres divisionnistes italiens a Parigi, sono arrivate su invito senza passare dalla commissione, evento da segnare come fondamentale per la carriera di un artista.

Una delle tele, *La prima neve*, è contesa dal Museo Civico Revoltella di Trieste e la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, che infine l’acquista<sup>192</sup>. I colleghi e parte della critica colgono la maturità acquisita dal giovane pittore e i difetti.

L’artista Mario De Maria nel suo articolo di commento scritto su invito del direttore de “Il Marzocco” afferma: “*Appartengono ad un rapportista i due quadri del Maggi, assai ben calcolati; forse nell’Inverno egli ha veramente reso la più precisa imitazione della natura che io abbia mai visto. Peccato che un giorno la fotografia colorata lo supererà*”<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> P. De Luca, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d’Arte in Venezia*, in «Natura ed Arte», anno XIV, fasc. 15, Ed. Vallardi, Milano 1905, p. 165; Vittorio Pica, *L’arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d’Arte Grafiche Editore, Bergamo, 1905, p. 138.

<sup>191</sup> Si veda “Cesare Maggi 1983...” op. cit. p. 34, dove viene riportata una citazione di Enrico Thovez: “*Melanconia del sole è la tela di maggior successo dell’esposizione milanese*”, che non sono riuscito a rintracciare in originale.

<sup>192</sup> U. Fleres, *Opere acquistate per la Galleria d’Arte Moderna nell’Esposizione di Venezia*, in «Bollettino d’arte», anno I, fasc. 10, Roma 1907, pp. 24-25.

<sup>193</sup> Marius Pictor (Mario De Maria), *Giudizi di artisti all’Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, anno XII, n. 36, Firenze 8 Settembre 1907, pp. 2-3.

L’osservazione di De Maria mi suggerisce una riflessione sulle conseguenze che la fotografia ebbe sulla pittura, considerate le discussioni che ebbero in merito nelle loro lettere Pellizza e Morbelli e le impressioni annotate sul libro dei visitatori riguardo *Il ritorno* di Maggi alla mostra di Novara del 2019: “Che bello sembra una fotografia”. Lo sviluppo della fotografia era andato di pari passo con i crescenti dubbi dei pittori, qualcuno ne aveva individuato un mezzo formidabile, quanto utile, alla progettazione dei dipinti; altri, specialmente i ritrattisti ne vedevano un intruso potenzialmente pericoloso per il loro mestiere. Nell’ammonizione di De Maria si scorge l’impressione che la pittura realistica sia una colpa e che la fotografia a colori supererà la pittura e così, in parte, è stato.

In alcune correnti del Novecento la pittura fotorealistica è tornata a essere centrale nell’arte e ha lanciato una sfida frontale all’apparecchio fotografico, cioè, in generale, alla macchina e quindi, per trasposizione

Vittorio Pica, si è visto, esprime un generale gradimento dell'esposizione ma lontano dall'entusiasmo. Nota la qualità di eccellenza non comune delle opere pittoriche e scultoree esposte ma individua quanto la produzione italiana appaia meno varia e originale rispetto a quella delle sei mostre antecedenti. Attribuisce principalmente la colpa al pubblico e al suo scarso interesse per l'arte, specialmente moderna, dovuto alla mancanza d'educazione in quell'ambito. Di conseguenza gli artisti pensano di più ai successi immediati e remunerativi che impegnarsi nello studio.

Ritiene Carcano il trionfatore tra i lombardi, sottolinea malamente la stanchezza che traspare in Morbelli, apprezza la scenografica veduta di un ghiacciaio di Longoni. Nelle due opere di Maggi rileva la tendenza al convenzionalismo e il ricorso a effetti studiati, campanello d'allarme per l'artista che, ricercando il consenso immediato potrebbe perdere la schietta semplicità:

*“Fra costoro l'unico ad essere esonerato dall'esame preventivo della giuria internazionale è stato Cesare Maggi, i cui due paesaggi. La prima neve e L'ultimo fieno (fig. 20) hanno saputo guadagnarsi il favore non solo del pubblico e della critica ma anche dell'arcigna commissione degli acquisti per la galleria d'arte moderna di Roma. Simili successi purtroppo non si ottengono senza sacrificare qualcosa della propria sincerità artistica e senza fare alcune concessioni ai convenzionalismi graditi così alla massa come ai rappresentanti del mondo ufficiale. Senza negare la disinvoltura bravura di cui il Maggi ha dato sfoggio nelle sue tele, mi sembra già di scoprire in esse alcuni accorgimenti scenografici ad alcuni astuti piccoli ottendimenti del vero onde ottenere l'effetto immediato e sicuro sui più, i quali mi hanno fatto temere che, per assicurarsi i graditi*

---

simbolica, alla stessa modernità fondata sulla meccanicità. Con la volontà di un enorme affinamento di competenze e abilità dell'artista, si è riaffermata la necessità e l'aspirazione al potenziamento delle facoltà umane, piuttosto che il potere artificiale. Per facoltà umane intendo particolareggiate facoltà manuali e visive più che mentali e da qui si apre un grosso bivio nel senso che la componente ideologico-innovativa che contraddistingue le facoltà mentali nella copia realistica viene a mancare, c'è una riproduzione senza *nuove idee* senza aggiungere nulla al veduto quindi c'è da chiedersi se sia possibile contrapporre l'importanza dell'idea alla copia della realtà che sottintende però straordinarie e innegabili capacità di osservazione e coordinazione visivo-manuale nel tocco pittorico.

La pittura realista del primo Novecento, anche quando svuotata di intenti simbolisti, esprimeva una veduta sul mondo, che era autentica partecipazione emotiva all'esistenza ritratta, giacché è chiaro che l'artista è presente nel panorama che dipinge, o comunque desidera un contatto con esso; e nel contempo osservazione imparziale, contemplazione serena della realtà che non impedisce, ma anzi stimola l'indagine su di essa. La realtà, di qualsiasi natura, è tramutata in arte, i paesaggi e le persone dipinte che prima ci erano indifferenti ora vengono viste con occhi diversi grazie all'artista che li ha visti prima di noi; partendo dagli oggetti si ritorna a colui che li ha visti e rappresentati; dalle cose esterne si ritorna all'uomo. Dipinti che sottilmente ma in maniera sublime, sono poesia della vita giornaliera e dell'esperienza quotidiana, bella o brutta, interessante o stupida. Un insegnamento della presenza di noi stessi nell'attimo vissuto mentre lo si vive, mentre lo si pensa e se ne è coscienti vivendolo.

*trionfi dell'oggi e del prossimo domani, egli non s'induca ad allontanarsi sempre più dalla semplicità nobile e schietta delle primissime opere.*"<sup>194</sup>

Eduardo Ximenes de l'«Illustrazione italiana» nota la tecnica tutta personale, sì divisionista ma ormai lontana dalle suggestioni segantiniane, tesa allo scopo di rendere con efficacia e con evidenza suprema la poesia del vero<sup>195</sup>.

Maggi era arrivato a fondere una particolare e duttile pennellata con l'abrasione della mezza pasta con lo spatolino, procedura attraverso la quale riusciva a vaporizzare gli agenti atmosferici e rendere nuvole e nebbia trasparenti e leggere, effetto che negli stessi anni solo Lorenzo Delleani riusciva a ottenere meglio.

Ugo Ojetti intervista Maggi alla Biennale, il quale alla domanda sui dipinti figura mai affrontati risponde: *“Non ne dipingo ancora in modo che mi soddisfi, adesso Giacomo Grosso che è venuto a La Thuile apposta per indurmi ad esporre qui questi due quadri ha veduto l'abbozzo di un ritratto di mia moglie che gli è piaciuto assai. Vedremo, a Torino studierò figura, studierò molto!”*<sup>196</sup>

Non avendo frequentato l'Accademia Maggi si sentiva carente nel disegno di figura, quella base che gli altri coetanei divisionisti conoscevano bene e utilizzavano per le figure umane che popolavano i paesaggi o all'occorrenza per fare ritratti, sentiva quindi la coscienza di doversi preparare, anche faticosamente, per il debutto da ritrattista.

La Seconda Quadriennale di Torino del 1908 viene ricordata per diversi motivi tutti piuttosto negativi, in primis l'assenza di un omaggio a Pellizza morto l'anno prima.

Su 1000 opere presentate nessuna si distingue per particolari novità di linguaggio. Non è presente nessun divisionista della prima generazione se non Nomellini in rappresentanza della Toscana. Olivero con *Il sole a Ussolo* e Maggi con *L'inverno a La Thuile* non ottengono l'apprezzamento che li aveva consacrati in altre occasioni<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, Bergamo 1907, pp. 275, 293.

<sup>195</sup> E. Ximenes, *Settima Esposizione internazionale d'Arte in Venezia*, in «Illustrazione italiana», anno XXXIV, fasc. I, p. 29 e fasc. II, p. 22, Tip. F.lli Treves, Milano 1907.

<sup>196</sup> Gli articoli scritti dall'Ojetti fra 1904 e 1908 per, l'«Illustrazione italiana» nella rubrica “Accanto alla vita”, firmati con lo pseudonimo “Conte Ottavio”, sono stati pubblicati nei due volumi “I capricci del Conte Ottavio”, usciti nel 1908 e nel 1910. L'intervista veneziana di Ojetti a Maggi è rintracciabile in U. Ojetti, *Il pittore Cesare Maggi* in “I capricci del Conte Ottavio” vol. II, F.lli Treves, Milano 1910, pp. 262-265.

<sup>197</sup> *Seconda Esposizione Quadriennale. Catalogo*. Soc. Tipografico-editrice Nazionale, Torino 1908, pp. 25-26; P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte, Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, 2003, pp. 229-231.



La produzione di Maggi sempre di alto livello ma seriale doveva continuare ad assecondare il contratto con Alberto Grubicy.

La partecipazione alla Biennale del 1909 è con due dipinti: il capolavoro assoluto de *Il ritorno* (fig. 21), summa di tutte le sue conoscenze nella raffigurazione delle creste innestate solcate dalla bruma, nel trattamento della volta celeste con pennellate circolari e nelle figurine nere delle persone e del cavallo che seguono il feretro, e *Sulle Alpi in una sera d'autunno*, dipinto più convenzionale assimilabile alla normale routine dei paesisti liguri e piemontesi.

*Il ritorno* è acquistato da un collezionista viennese ma non ottiene una buona impressione da Ogetti che ne vede, inspiegabilmente: “una tela dipinta con grande perizia ma con poco colore”<sup>198</sup>.

Pica denota tra gli artisti che hanno superato il severo esame della giuria una generale buona qualità tecnica accompagnata dalla sicura manualità dei singoli, le opere a suo giudizio peccano tuttavia di scarsa originalità e di imitazione volontaria o influenza involontaria come Alberto Falchetti che dopo Segantini imita Maggi<sup>199</sup>. Vengono segnalati come buoni paesaggi di carattere decorativo *I cipressi* di Olivari e *Pace vespertina* di Olivero. Tra gli invitati si presenta di nuovo il caso delle sale regionali, la cui opportunità diventa a ogni biennio meno metodica e utile. Sono segnalati con riguardo Maggi: “la consueta bravura di pennello nel fissare, non senza scenografica artificiosità, i prediletti effetti neve” e Delleani, appena scomparso<sup>200</sup>.

Le critiche e il rinnovato spirito verso la ricerca di nuovi soggetti e di una nuova tecnica spingono l'artista a una stesura materica con pennellate più larghe e pastose che preannunciano il progressivo ma lento distacco dal divisionismo. Nel 1910 arriva la notizia che la Biennale lo aveva prescelto tra coloro che di lì a due anni avrebbero avuto una sala personale. Rientrato definitivamente a Torino da La Thuile per consolidare la sua presenza in città e il sodalizio con Giacomo Grosso, per un anno Maggi concentra la sua produzione e i suoi sforzi in previsione di quell'evento, che gli offriva l'occasione di riscattarsi dalla nomea di “pittore della montagna” e allo stesso tempo di mostrare il suo progressivo allontanamento dai modi divisionisti.

---

<sup>198</sup> U. Ogetti, *VIII Esposizione Internazionale d'arte in Venezia 1909. Note critiche*, fasc. II, F.lli Treves Editori, Milano 1909, p. 35.

<sup>199</sup> Si veda in particolare il dipinto *In alta pace*, esposto alla Biennale del 1903.

<sup>200</sup> V. Pica, *L'Arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. IV. Pittori e scultori italiani*, in «Emporium», vol. XXX, n. 178, Bergamo ottobre 1909, pp. 271-288.

Per il 1911 ricicla dipinti per partecipare alla nuova mostra degli artisti divisionisti della Galleria Grubicy organizzata da Alberto al Museo Segantini di St. Moritz, unica esposizione grigionese che ha annoverato anche un paesaggio di Boccioni. E invia il modesto benché inedito *L'ultimo pascolo* all'Internazionale di Roma, ennesima variazione sul tema paesaggio<sup>201</sup>.

Prima dell'apertura della Biennale del 1912 critici e giornalisti avevano iniziato a esprimere lucidamente il proprio malcontento riguardo l'eccessiva abbondanza di mostre individuali: 16 italiane e 9 straniere, che nelle aspirazioni del Segretario Generale Antonio Fradeletto costituivano un'unità organica e rappresentavano ciascuna una pagina chiara e completa della storia dell'arte.

La polemica viene portata avanti indistintamente e comprensibilmente in particolare da Ogetti che riteneva le personali troppe, immeritate e regalate con generosità:

*“Dir bene delle esposizioni Biennali veneziane è un luogo comune. Troppi italiani non meriterebbero di esporre, gli stranieri invece erano veri uomini d'arte, gli stranieri potrebbero essere fuorviati pensando che per l'Italia questi rappresentino la quant'essenza della bellezza. Dopo un generoso elenco delle personalità “esplose” fin verso il 1880 si chiede chi ha preso il posto di questi morti? Da cosa è derivato il male dei pittori che oggi hanno più di 25 anni?”*

In particolare su Cesare Maggi di seguito alla polemica: *“Dal Maggi ci si aspettava di più, rimpiango la tecnica filamentosa del recente passato ora sostituita da una pittura più larga e più magra.”*<sup>202</sup>

Del resto già anni prima Ogetti, in un lungo articolo sul Marzocco, si era dimostrato critico riguardo le proposte istituzionali come il pensionato artistico, che si ispiravano a esperienze fruttuose nella seconda metà dell'Ottocento ma ormai logore a Novecento incominciato<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> *Italianischer Divisionister*, Museo Segantini, St. Moritz 1911, catalogo non realizzato; *Catalogo della mostra di belle arti: Esposizione internazionale di Roma*, Istituto italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1911, p. 12; V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911. Pittori italiani e scultori stranieri*, tomo VII, Istituto italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1912, pp. 142, 155. Nel volume sotto la tavola a p. 421, c'è un refuso, l'artista è chiamato “Carlo” Maggi.

<sup>202</sup> U. Ogetti, *La decima esposizione d'arte a Venezia - 1912*, Istituto italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1912, pp. 18-27.

<sup>203</sup> U. Ogetti, *Il pensionato artistico italiano*, in “Il Marzocco”, anno IX, n. 31, Firenze 31 luglio 1904, p. 2.

Gli artisti presenti a Venezia con una mostra individuale erano: Carcano, Carena, Carozzi, B. Ciardi, Dall'Oca Bianca, Grosso, Maggi, Milesi, Previati, Selvatico, Sezanne e Tito, più Avondo e Cremona con una retrospettiva ciascuno; niente di eclatante per quella data.

Carlo Bozzi, il critico d'arte della "Gazzetta di Milano", due mesi dopo l'apertura individua chiaramente il nodo della questione scrivendo:

*"Troppe mostre individuali, per gl'italiani, non poche di nessuna opportunità od occasioni non sfruttate a dovere dagli artisti invitati, più orientati a sfornare prodotti commerciali che a fornire, di sé, un'immagine persuasiva. Sarebbe più opportuno rivolgere l'invito solo a chi, in possesso di un suadente curriculum, fosse un grado di fornire un panorama circostanziato dello svolgimento della propria storia artistica. Quindi bene per la sala del Previati, nell'analisi spiaccia delle 14 personali di artisti italiani. Non si salvano invece gli altri e neppure il Maggi, con i soliti paesaggi di tricromia grigia che lo tradisce spesso nelle tele più vaste, con cieli poco ariosi colla deficienza di piani, tanto che il soggetto, ben scelto e tagliato con sicurezza riesce, più che altro, ad una piacente unità decorativa. Migliore è il risultato nelle piccole tele perché sono studii spontanei, piuttosto che quadri voluti. Troppa facilità anche per i ritratti "nella maniera del Grosso" il quale rappresentato in un'altra mostra individuale alla Biennale veneziana, è oggetto dell'ancor più impietosa stroncatura del critico, maggiormente e polemicamente sottolineata dalla citazione, in mezzo a tanti ritratti, di una sua natura morta di funghi, come opera migliore della personale"*<sup>204</sup>.

Critiche organizzative a parte Maggi riesce nell'intento che si era prefissato: nelle 18 opere inedite, accanto a paesaggi alpestri d'impronta divisionista figuravano scorci di Venezia, vedute marine della Provenza, 4 ritratti e dipinti dove il divisionismo era completamente smorzato in velature tonali del tutto nuove: *La sera di Natale a Courmayeur* e *A San Mauro in una sera d'inverno*<sup>205</sup>.

La velatura tonale lo accomuna in parte agli altri divisionisti della seconda generazione, nel dipinto la divisione del tono non è sistematica ma usata per sottolineare gli elementi più importanti.

---

<sup>204</sup> C. Bozzi, *X Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Le mostre individuali italiane*, in "Il Secolo", anno XLVII, Milano 4 giugno 1912, p. 3.

<sup>205</sup> Mostra individuale di Cesare Maggi, Sala 6: *A San Mauro in una sera d'inverno*, *Des pas sur la neige* (Debussy), *I casolari che attendono*, *Il mare*, *Il pastore*, *L'alba*, *La riva del Carbon*, *La sera di Natale a Courmayeur*, *Le nuvole*, *Les Martignes*, *Prime lune*, *Quando splende il sole*, *Ritratto femminile*, *Ritratto del Conte Alberto di Pessinetto*, *Ritratto di mia moglie*, *Ritratto di Nino Oxilia*, *San Giovanni*, *Sotto la neve*, *Un angolo di vita*, *Una sera alle S.tes Maries de la mer*. *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Premiate officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1912, p. 30.

I critici come Thovez colgono aspetti positivi, come l'impegno nell'individuare il carattere delle persone effigiate, pur non mancando di sottolineare il debito con la ritrattistica di Grosso, alla quale effettivamente Maggi doveva.

*“Il giovane pittore torinese ha voluto comparire in questa esposizione individuale sotto vari aspetti. È logico cominciare dal Maggi già noto. Vari sono i quadri di natura alpestre, in Quando splende il sole, conca nevicata, sotto un azzurro smagliante c'è qualche durezza ma molto fine evidenza nella luce e nella neve rosea e azzurra; Sera di Natale a Courmayeur è fine nel tono del fantasma della catena nevicata, ma alquanto dubbio è il colore violaceo del cielo; il villaggio sepolto Sotto la neve che cade, è alquanto sommario e uguale nell'uniformità azzurrina. Migliori sono il gregge che pascola nella brughiera rossiccia spruzzata di neve e il tramonto del sole sulla riva grigia e rossa del mare, che hanno belle qualità nel terreno; ma in tutti è eccesso di qualche colore nei cieli e qualche vacuità e mollezza nella costruzione, si direbbe che sentano la fretta e la loro intensità persuasiva ne è diminuita. Il Maggi si è rivelato facile figurista, troppo facile per un artista, che non può accontentarsi di ciò che basterebbe a molti altri: e di ugual difetto di facilità è intinta la sua grande marina, ben mossa, distintamente dipinta ma senza potere di suggestione.”*<sup>206</sup>

La personale veneziana coincide con la riflessione di Maggi sull'abbandonare il divisionismo, poiché avverte il declino e il prossimo esaurimento della poetica che gli aveva fatto acquisire la capacità di trarre dai colori la brillantezza desiderata e l'amore per quelli fortemente pigmentati che l'accompagnerà per tutta la vita.

Nel 1913 concluso il contratto con Alberto Grubicy ottiene il riconoscimento internazionale in occasione della personale alla Galleria d'arte Gerbrands di Amsterdam che gli vale numerose committenze. I dipinti esposti erano fatti d'un divisionismo meno intransigente per tecnica: *Pascolo in alta montagna*, quasi una copia da Fornara, o per soggetto: *Sulla spiaggia*<sup>207</sup>.

Lo stesso anno pur non avendo opere esibite alla Promotrice di Torino, Alfredo Vinardi gli dedica entusiasmanti righe nell'articolo riassuntivo della rassegna dove, sottolineandone la mancata partecipazione, lo definisce tra i giovani che nonostante abbiano già conosciuto

---

<sup>206</sup> E. Thovez, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia, Le sale italiane*, in “La Stampa”, anno XLV, Torino 23 aprile 1912, pp. 3-4.

Una copia di questo numero de “La Stampa” è stata conservata da Matteo Olivero e si trova oggi nell'Archivio di Saluzzo.

<sup>207</sup> E. Découltot, B. Foucart, P. Joutard, M. Roethlisberger, M. Vescovo, *Le seduzioni della montagna: da Delacroix a Depero*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 1 luglio - 27 settembre 1998), Electa, Milano 1998, p. 155.

la gioia dell'affermazione sono destinati a salire; tre tele, *Un angolo di vita*, *L'alba* e *Quando splende il sole* sono anche riprodotte:

*“Il Maggi lavora a La Thuile in Valle d'Aosta, presso il Piccolo S. Bernardo, e i motivi alpestri restano tutt'ora la sua predilezione, la meta degna e pura cui tende lo spirito dell'artista, ma ora anche in Torino nel suo studio dà opera attiva e sostanza ai suoi pensieri e alle sue visioni d'arte e di bellezza. Più che un pittore Maggi è un poeta della montagna, in ogni stagione, in ogni ora.”*<sup>208</sup>

Alla Biennale di Venezia del 1914, presenta, accanto all'ottimo *Ritratto della contessa Olga Stenbock Fermor*, vicino alla maniera di Grosso, un'opera di matrice segantiniana come *Serenità* (o *L'ombra*). Ultimo grande dipinto condotto con minuziosa tecnica divisionista, giocato sul contratto tra i toni bruni con cui è descritta la figura della donna inginocchiata nella neve spumosa, dove risalta il viso, certamente la sua migliore esecuzione di figura post 1910, e quelli azzurrini freddi del paesaggio montano in cui Maggi dà l'estrema prova del suo studio della luce e del riverbero cristallino reso con pennellate finissime di bianco, rosa, lilla e violetto<sup>209</sup>.

Smesso l'uso della tecnica divisionista, dopo un risultato così felice, non vi ci si accosterà più in favore di pennellate più larghe e screziature che utilizzerà correttamente nei dipinti successivi fino alla fine. Da qui si può dire che Maggi manterrà due diverse maniere di dipingere, una tradizionale che porterà avanti spesso, ripetendosi in innumerevoli paesaggi montani con laghi trasparenti e nuvole ingombranti; un'altra, quella sconosciuta completamente adombrata dal “pittore della neve”, più ricercata e di volta in volta rinnovata. Una grande varietà di soggetti come i numerosi ritratti che si alterneranno a composizioni al chiuso con costruzioni prospettiche molto forti, quasi casoratiane come in *La fisionomia delle cose*, 1926, alle vedute di assolate spiagge liguri con i bagnanti *Marina di Noli* (fig. 22), 1919, *La spiaggia di Spotorno*, 1921, a paesaggi a modellato compendiario che non rinunciano alla verosomiglianza col dato reale *Alpe di Siusi*, 1958, come ha insegnato ai suoi allievi<sup>210</sup> (fig. 23). Maggi non si è mai avvicinato al futurismo, neppure per scherzo ma con un risultato sorprendente come aveva fatto Olivero, tuttavia

---

<sup>208</sup> A. Vinardi, *Cronachetta artistica. L'Esposizione della Promotrice di Belle Arti di Torino*, in «Emporium», vol XXXVII, n. 221, Bergamo maggio 1913, pp. 389-396.

<sup>209</sup> *XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo*, Terza edizione definitiva, premiato stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1914, p. 94. Cfr. “Cesare Maggi: un divisionista in Valle...” op. cit. p. 42.

<sup>210</sup> Archivio dell'Accademia Albertina di Torino, AABA TO II, lotto 246: Maggi.

una divagazione derivata dal fascino per il movimento i colori futuristi si trova in tre tele del 1914: *Il tango*, dove la coppia danza entro uno sfondo scomposto di pennellate vorticanti, che esplicitano bene il voler fondere colore e immagine in movimento, *Treno diretto in velocità notturna*, e *La staffetta* (fig. 24). I primi due sono esposti all'ennesima mostra semi seria organizzata al Circolo degli artisti di Torino nel febbraio 1914 dove, si sono fanno notare:

*“Inaugura il carnevale torinese del circolo degli artisti una “mostruosa mostra: l’Indisposizione di Belle Arti che ha per emblemi gli stessi di Marinetti, in questa mostra “fu-turista” insieme ad opere spesso uscite dagli studi dei più passatisti artisti torinesi, che si sforzano di dipingere cose orrende, grottesche o primitive, figurano anche gustosi studi di movimento e di colore come quelli del Maggi: Treno diretto in velocità notturna e Tango. Misurato è l’anonimo redazionale, che non si fa coinvolgere dagli eventi goliardici e ad ogni costo polemico degli organizzatori, ma con intelligenza si sofferma sugli esiti davvero più interessanti, dei quali però non tenta di sondare la casualità o la consapevolezza creativa.”*<sup>211</sup>

*La staffetta* raffigura la discesa di uno sciatore alfiere, la velocità è resa dalle sciabolate di bianco della neve sotto gli sci e dal tricolore che sventola dietro alla dinamica figura. Donato dall'artista all'amico Umberto Mautino, fu riprodotto sulla copertina del programma del IV Campionato nazionale militare di sci del 1925 a Cesana Torinese<sup>212</sup>.

Nel 1930 anche Maggi come Olivero aveva risposto all'inchiesta di Emilio Zanzi per la Gazzetta del Popolo: “Siete favorevoli alle riforme futuriste o novecentiste? Siete fermo sulla posizione dell’800 o credete al divenire e all’affermarsi di un’arte nuova?” dicendo:

*“Come reazione a quella forma d’arte accademica, superficiale, fotografica, frivola e un poco bottegaia che in gran copia cominciava a dilagare negli ultimi tempi in Italia e all’estero, l’apparire del novecentismo fu cosa salutare e necessaria, così credetti allora. Come credo anche e spero nel divenire e nell’affermarsi di un’arte nuova. Non certamente però insistendo sulla degenerazione dell’attuale rinnovamento, che, secondo il mio modo di vedere, è privo di sincerità e basato sopra una ricetta internazionale che abolisce ogni personalità, che deturpa o deride il vero, che evita ogni difficoltà tecnica e con la comoda scusa della semplificazione e dell’ingenuità, rende facile e possibile a chiunque di crearsi in breve tempo pittore o scultore e anche l’uno e l’altro contemporaneamente. Sono, ripeto, con tutto il mio entusiasmo per un’arte nuova, giovane, rivoluzionaria se volete, ma orientata alla bellezza e alla nobiltà, non al ridicolo o al grottesco”*<sup>213</sup> (fig. 25).

---

<sup>211</sup> Red. Circolo degli Artisti: *Una esposizione futurista e un’iniziativa pro Crociata contro la tubercolosi*, Torino febbraio 1914.

<sup>212</sup> “Cesare Maggi 1983...” op. cit. tav. XLIV.

<sup>213</sup> E. Zanzi, *Ottocento o Novecento? Una nostra inchiesta fra gli artisti torinesi*, in “Gazzetta del Popolo”, anno LXXXII, Torino 26 marzo 1930, p. 3.

## V. Eugenio Olivari e la pittura divisionista in Liguria

La tecnica e la visione divisionista, si è visto, hanno costituito il passaggio obbligato per qualunque artista che, a inizio Novecento, volesse rapportarsi al sentire pittorico del suo tempo. Per alcuni artisti dei primi due decenni del secolo il divisionismo ha rappresentato l'unica strada percorribile, per alcuni è stata un'esperienza imprescindibile che avrebbe segnato in modo indelebile l'intero loro percorso, per altri invece la possibilità di sperimentare all'inizio della carriera per arrivare a creazioni differenti e ancora più moderne, tecnicamente e soprattutto nei contenuti, come quelle rintracciabili nel filone intimista-crepuscolare ancora poco studiato.

La pittura in Liguria nei primi vent'anni del XX secolo vede coesistere, più che in altre aree, artisti che abbracciano totalmente il divisionismo con altri che di quell'esperienza fanno tesoro al fine di arrivare a un loro stile altrimenti indefinito.

La precoce diffusione del divisionismo in Liguria coincide con il soggiorno a Genova di Plinio Nomellini, attivo in città dal 1890, anno in cui nelle sue opere il puntinismo francese appare privato della componente analitica, nel senso che la complementarietà dei colori e la scomposizione del tono avvengono non secondo la rigorosa analisi della visione ma a partire dalla raggiunta consapevolezza che le possibilità emozionali insite nel colore puro forniscono uno strumento di stravolgimento espressivo del vero<sup>214</sup>.

Il *Golfo di Genova*, 1891, oggi alla Pinacoteca di Tortona, è un dipinto che, pur seguendo in modo sufficientemente ortodosso i grandi esempi francesi, si pone come esempio precoce della nuova tecnica. Il paesaggio è costruito sull'orizzonte del mare, per piani

---

<sup>214</sup> Il ritrovamento, a opera di Gianfranco Bruno, del dipinto *Sciopero*, databile al 1889, custodito in una raccolta privata di Trieste e pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra di Trento del 1990, ha dimostrato il ruolo di precursore di Nomellini; il dipinto, infatti, sembra anticipare *Quarto stato* per le soluzioni compositive e per le figurazioni che compariranno nel ben più noto dipinto di Pellizza. Altri dipinti di scoperta tematica sociale sono *Incidente in fabbrica*, e *Mattino in officina*. Gli artisti locali, pur entro un milieu non sufficientemente maturo per accogliere fino in fondo l'innovazione ideologica della pittura di Nomellini, subiranno l'influenza delle sue opere. Domingo Motta dipingerà sul finire del secolo *Lo spaccapietre*, un'opera di forte impegno sociale che richiama altresì il grande esempio di Courbet. Nel 1892 occorre rilevare la presenza a Genova di Segantini e Pellizza, che espongono rispettivamente *Ritorno all'ovile* e *Mammine* (premiato con la medaglia d'oro ma non ancora divisionista), alla XL Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, in occasione del IV Centenario Colombiano. A partire da quella data, nella città ligure, verranno esposte regolarmente le opere dei maggiori divisionisti italiani.

G. Bruno, *Il divisionismo in Liguria*, in "Divisionismo italiano" op. cit. pp. 294-305. Cfr. Lettera di Pellizza a Plinio Nomellini, 9 febbraio 1892, ASPV, copialettere e minutarie per l'anno 1892, f. 4. Parzialmente pubblicata in "Catalogo dei manoscritti..." op. cit. p. 29.

scanditi, quasi una memoria di Seurat, e il colore vibra in intensi rossi, gialli e azzurri apposti con la tecnica a piccole pennellate, che solo in alcune zone si sfaldano contro più ampie campiture tonali. La qualità atmosferica del tono generale del dipinto non indebolisce il senso strutturale che il colore assume, è motore del quadro e sostiene l'ordito prospettico dell'immagine così come nel celeberrimo *Piazza caricamento*<sup>215</sup>, senza raggiungere il tonalismo<sup>216</sup>. Se ne evince che Nomellini ha utilizzato il divisionismo schietto prima di Pellizza, al pari di Segantini, Morbelli e Longoni<sup>217</sup>. Nel 1894 l'artista subisce il processo per la sua partecipazione a riunioni anarchiche e viene trattenuto in prigione nelle carceri genovesi di Sant'Andrea, dove esegue una serie di disegni. Al processo, dal quale uscirà assolto, Nomellini imposta un'appassionata difesa della sua figura di uomo e di artista. Durante la sua permanenza a Genova accoglie in casa un gruppo di pittori dando vita al cosiddetto "Gruppo di Albaro", dove la sua profonda e ricca cultura si confronterà con le migliori menti creative locali fra le quali i pittori Giuseppe Sacheri, Eugenio Olivari e Angelo Vernazza, gli scultori Edoardo De Albertis e Eugenio Baroni, i poeti Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Angiolo Silvio Novaro. Appare quindi chiaro che la persona di Nomellini sia stata il polo catalizzatore sul quale si sono innestati i differenti filoni della cultura artistica ligure del primo Novecento, grazie alle sue curiose peculiarità rispetto ai colleghi lombardi e piemontesi e ai suoi molteplici interessi che rispecchiavano modernità.

L'avvio dell'esperienza divisionista a Genova, all'interno del "Gruppo di Albaro", dà ben presto risultati. All'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, si impongono all'attenzione, accanto alle opere di Nomellini, quelle di Sacheri e Vernazza. I pittori genovesi che avevano avuto modo di meditare sulla novità tecnica del divisionismo vengono definiti "Gruppo degli Audaci" dal critico d'arte Ugo Fleres: "*D'audacie tecniche*

---

<sup>215</sup> *Piazza caricamento* non è solo un dipinto realista ma un'esternazione dell'io dell'artista. Per Nomellini e Longoni l'aspetto fondante del divisionismo al suo primo apparire è la corrispondenza con l'emergere delle tematiche sociali, mediante le quali gli artisti, attenti alle trasformazioni avvenute per effetto dell'urbanizzazione dell'industrializzazione, contribuivano all'ammodernamento dell'arte sotto il profilo delle tecniche e soprattutto sotto quello dei contenuti. *Piazza Caricamento* di Nomellini e *L'oratore dello sciopero* di Longoni, entrambi del 1891, possono essere considerati gli incunaboli del genere per la forza persuasiva e la connotazione eroica dei protagonisti; la folgorazione di questi dipinti su Pellizza cambierà il corso della sua vita artistica. Nomellini e Longoni avranno poi un avvenire agli antipodi: il primo muterà il proprio divisionismo, già preziosamente personale, nel momento opportuno, il secondo non lo farà mai.

<sup>216</sup> V. Rocchiero, *Maestri divisionisti in Liguria*, Liguria Editore, Genova 1971, pp. 7-10; F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio - 24 giugno 2012), Silvana, Milano 2012, pp. 30-32.

<sup>217</sup> Cfr. infra, *Apparati*, 5-8. Cartolina di Pellizza a Nomellini e lettere di Morbelli a Pellizza sulla questione della creazione di un gruppo di divisionisti per presentarsi coesi alle esposizioni.



*la pittura dell'Esposizione ne presenta ma nessuna affatto nuova. Mancando Giovanni Segantini e Angelo Morbelli il divisionismo è rappresentato soltanto da Giuseppe Pellizza e da Angelo Vernazza. Si accostano ad essi per la soluzione della pennellata a mosaico e la pennellata modellatrice, Giuseppe Sacheri e Plinio Nomellini.*"<sup>218</sup>

Lo stesso anno giungono a Genova dal Piemonte i fratelli Cominetti: Gian Maria, regista e Giuseppe, pittore.

È evidente che la complessa cultura che sostiene la pittura di Nomellini diventa di forte stimolo per l'ambiente genovese. L'artista dipinge in città gran parte delle opere del periodo divisionista, e al 1899 data il suo dipinto di maggior impegno simbolista *Sinfonia della luna*, tela che colpisce anche l'immaginario di Pellizza.

Nomellini lascia Genova nel 1902, ma vi ritornerà a più riprese<sup>219</sup>.

In seguito Nomellini e De Albertis lavorano intensamente, collaborando con Galileo Chini e Previati per la partecipazione alla Sala Internazionale dell'Arte del Sogno alla VII Biennale veneziana del 1907. In questo spazio avveniva la fusione degli stilemi Liberty con quelli più propriamente simbolisti<sup>220</sup>. La precedente occasione per la diffusione dell'Art Nouveau in Liguria era stata la VII Esposizione Industriale di Genova del 1901, interamente allestita in quello stile. Questo avvenimento aveva comportato l'apertura della cultura figurativa ligure verso un clima più in linea con le contemporanee esperienze del resto d'Italia. L'esposizione del 1901 è la dimostrazione del tentativo compiuto dai settori più vitali dell'ambiente genovese di adeguarsi alla situazione italiana ed europea, a ciò si deve purtroppo aggiungere l'azione frenante di una certa retroguardia provinciale che, come in Piemonte, unita alle interferenze della committenza locale, soffocava lo sviluppo delle idee più innovative. L'assorbimento di questo nuovo gusto si farà maggiormente sentire nelle arti applicate, nell'architettura e nella scultura più che altrove. La più alta testimonianza è rappresentata dal cimitero di Staglieno, il più grande museo di scultura

---

<sup>218</sup> U. Fleres, *All'Esposizione di belle arti. XVII. Gli audaci (G. Pellizza, P. Nomellini, A. Vernazza, G. Sacheri, A. Dall'Oca Bianca, A. Mancini*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", fasc. 29, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898, pp. 226-227.

<sup>219</sup> C.L. Ragghianti et al. *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli Ed. Firenze 1967, p. 43.

<sup>220</sup> Sulla Sala del Sogno si veda: M.F. Giubilei, *Venezia 1907. La Sala dell'Arte del Sogno alla Biennale, una "corsa nei campi dell'ideale"* in F. Mazzocca, C. Sisi (a cura di), "Simbolismo in Italia", Marsilio, Venezia 2011, pp. 65-71.

cimiteriale e dal *Monumento dei Mille* di Eugenio Baroni, inaugurato il 5 maggio 1915, che rappresenta la massima espressione dell'affermazione del Liberty a Genova<sup>221</sup>.

Nel 1900 Nomellini ha già superato il divisionismo, la tecnica viene da lui utilizzata all'interno di un'immagine che mostra predominanti interessi di natura simbolista, con riferimenti all'area mitteleuropea e con richiami alla pittura dei preraffaelliti<sup>222</sup>.

La pennellata si fa più larga e acquosa, la forma è definita dai valori atmosferici con contorni meno nitidi e la tavolozza stessa vira verso colori acidi, verdi e blu lontani dalla realtà come nel capolavoro *Prime letture* del 1906.

Agli inizi del secolo un altro artista contribuisce a rafforzare l'indirizzo divisionista-simbolico dell'arte a Genova: Previati, che dal 1901 è solito trascorrere il suo soggiorno estivo a Lavagna. Ma l'assimilazione della singolare pittura di Previati nell'ambiente culturale genovese, nonostante la sua *Assunzione della Vergine* per la Cattedrale l'avessero vista tutti fin dal 1903<sup>223</sup>, avviene con più difficoltà e più tardi, posteriormente alla pubblicazione di *Principi scientifici del Divisionismo*.

---

<sup>221</sup> E. Parma, M.C. Galassi, *La scultura a Genova e in Liguria: dal Seicento al primo Novecento*, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1987, pp. 449-451.

<sup>222</sup> "L'arte che io prediligo è quella che tende ad essere del proprio tempo: espressione ed immagine di un'epoca da cui deriva. Quando così non è, l'Arte è artificio ed accademia. Quando nella pittura non vibri il fremito e la conquista della luce, conquista alla quale tende la nuova arte, l'opera dell'artista moderno non resterà se non quale espressione ideografica..." P. Nomellini, *Giudizi di artisti all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", anno XII, n. 36, Firenze 8 settembre 1907, p. 3. Cfr. A. Mazzanti, "Pittori georgici" e ossessioni nordiche alle Biennali d'inizio Novecento. *Paesaggi toscani di transizione*, in F. Fergonzi (a cura di), "Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia", atti del convegno, Venezia, Museo Correr, 23 ottobre 2015, Skira, Milano 2015, pp. 37-51.

<sup>223</sup> Eseguita a Lavagna nel 1903 senza una commessa precisa è stata donata dall'artista alla Cattedrale nel 1917. Già in fase progettuale Previati pensava alla futura collocazione delle sue opere a soggetto sacro, la cui produzione, da pittore cattolico devoto, è ricca. Come individuato da Corradini, Previati utilizzava il divisionismo nella pittura sacra non tanto per le teorie scientifiche sulla luce ma perché lo trovava più atto della vecchia maniera a rappresentare le visioni della sua anima religiosa per diventare funzionale a un'ispirazione ideale ancorché estetica. I suoi tipici filamenti si possono riscontrare vividamente nelle *Vie Crucis* dove le striature della preparazione danno un effetto rarefatto alla corposità delle figure. Previati si è cimentato quattro volte nella raffigurazione della Via Crucis, solo una di esse, quella ad affresco del cimitero di Castano Primo (MI), è stata fatta su commissione. Le 14 tele attualmente conservate nella Collezione d'arte contemporanea dei Musei Vaticani, sono state presentate nella sua sala personale alla Quadriennale di Torino del 1902, un appuntamento del tutto laico. Una replica è stata realizzata nel 1912 nelle stesse dimensioni ma con toni più azzurrati e tenui, oggi di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona. Un'altra Via Crucis, sperimentale, e forse la più interessante per l'incisione filamentosa del supporto, è composta dalle 14 fotografie della versione dei Musei Vaticani ritoccate a punta d'argento, oggi custodita nella chiesa dei Santi Quirico e Paolo a Dogliani (CN). Si veda: E. Corradini, *Gaetano Previati*, in «La Nuova Antologia», n. 839, Firenze 1 dicembre 1906, pp. 421-430; M.G. Schinetti, *La pittura sacra*, in F. Mazzocca (a cura di), "Gaetano Previati (1852-1920): un protagonista del simbolismo europeo", catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999, p. 59; N. Righi, M. Forti, *Gaetano Previati. La Passione*, catalogo della mostra (Milano, Museo diocesano, febbraio - maggio 2018), Silvana, Cinisello B. 2018.

Paolo De Gaufridy, dal 1906 critico d'arte di punta de "Il Caffaro", non scriverà di Previati prima del 1907 sulla quindicinale «La Rassegna Latina»<sup>224</sup>, il primo articolo genovese riguardo l'artista è del collega Mario Maria Martini<sup>225</sup>.

De Gaufridy, fanatico sostenitore di Rubaldo Merello, si impegnerà in tutti i modi a portare alla ribalta l'opera del pittore, il quale, prima delle bizzarrie cromatiche di San Fruttuoso, dimostra un apprendimento consapevole del linguaggio pittorico del maestro ferrarese<sup>226</sup>. Della presenza in Liguria di Nomellini e Previati si gioveranno artisti quali Giuseppe Cominetti in opere come *Paesaggio con pecore (omaggio a Segantini)*, dall'atmosfera rarefatta completamente avulsa dalla realtà, e *I conquistatori del sole*, entrambi del 1907. Cominetti, pittore unico, traduce il divisionismo in tratto emozionale, soluzioni originali che ricordano da vicino il tormento espressionistico di grandi isolati stranieri come Ensor e Nolde. Assumeranno talvolta soluzioni cromatiche nomelliniane, discostandosi molto dalla tecnica originaria per raggiungere straordinari esiti di fantasia, debitori del simbolismo, le opere di un altro artista arrivato in Liguria da regioni e scuole diverse, Antonio Discovolo con *Il dottore del villaggio* e *La casa dei sospiri* (fig. 26) del 1906, *La campana dei naviganti*, 1910, e *Notturmo amoroso*, 1912.

Nel giugno 1908 Matteo Olivero riceve una lettera dal pittore genovese Eugenio Olivari. È la sola lettera di Olivari conservata nella corrispondenza passiva dell'Archivio Storico di Saluzzo. Il tono amichevolmente colloquiale utilizzato e le notizie personali contenute fanno supporre che i due artisti si conoscessero da tempo.

*(e l'affare Grosso?) Genova 27/6/908<sup>1</sup>*

*Carissimo Matteo<sup>2</sup>*

*Eccomi a darti miei notizie. Ho ricevuto la tua lettera. Mi rincresce che tu sia di nuovo indisposto, vattene in campagna e l'aria buona ti gioverà certamente. Ho letto gli elogi sulla stampa per il tuo quadro esposto al Salon, mi fa molto piacere sentire che è uno dei migliori paesaggi della mostra, Bravo! Ora speriamo in una lauta vendita<sup>3</sup>. Ti ringrazio*

---

<sup>224</sup> P. De Gaufridy, *La VII Esposizione d'Arte a Venezia*, in «La Rassegna Latina», anno I, n. 2, Genova 15 giugno 1907, pp. 94-99; e «Previati non è compreso poiché innovatore. Avviene per il divisionismo ciò che si constata per ogni atto che possa apparire informato a novità e che in qualche modo contrasti con l'ambito estetico dei più: sembra che sia necessario ostacolarli il cammino come a onda sovvertitrice di una perfezione già acquisita e ufficialmente accettata.» P. De Gaufridy, *L'alba di una scuola*, in «La Rassegna Latina», anno I, n. 12, Genova 15 novembre 1907, pp. 753-757.

<sup>225</sup> M.M. Martini, *La V Esposizione internazionale d'Arte a Venezia*, in «Il Caffaro», anno XXIX, Genova 20-21 maggio 1903, p. 1.

<sup>226</sup> P. De Gaufridy, *Rubaldo Merello*, in «Il Caffaro», anno XXXI, Genova 2 dicembre 1906; P. De Gaufridy, *Esposizione di Merello al Tunnel*, in «Il Caffaro», anno XXXIII, Genova 1 febbraio 1908.

*del Momento. Ho letto l'articolo di Borelli sui tuoi quadri di Torino<sup>4</sup>. Veramente non mi trovo perfettamente d'accordo nel suo modo di giudicare. Non trovo che il notturno sia il migliore dei tre. Certamente ha delle parti buonissime ma non regge con gli altri due, superiori, sia per unità di luci e di fattura più elaborata, e tutt'altro che disarmonica.*

*Ti ho già detto a voce quanto mi piacesse, specialmente il quadro di mezzo e sono lieto che la mia opinione si mantenga immutabile anche ora che li ho nella memoria.*

*E perché poi dovresti abbandonare il divisionismo, quando questa tecnica la senti veramente, ed è frutto di un temperamento sincero ed equilibrato come il tuo? Non badare ai critici perché il giorno che tu dessi retta a loro, anche in quel giorno, troverebbero campo di scrivere qualche cosa. Ti auguro di vendere tutto.*

*Io ho cominciato a lavorare. E' un quadro che preparo per l'Esposizione di Genova. Faccio anche degli studi per Venezia. Anzi in Giugno spero di andare in qualche posto. Dico spero perché...spero di vendere a Torino<sup>5</sup>.*

*Cominetti non ha ancora pubblicato i suoi terribili articoli. Ho paura che non li pubblicherà mai più! E la manteca? Quella che è una tecnica! chissà cosa ne pensa l'amico Borelli?*

*Qui a Genova facciamo la lotta contro l'Accademia, ridotta ormai senza professori, sebbene abbia un patrimonio cospicuo ed un reddito annuo di L. 30.000. E' privata, cerchiamo di farla diventare governativa, con professori nominati per concorso.*

*Bassano ti saluta. E' stato a Genova Bosia, era diretto a Roma.*

*Ti bacio affettuosamente. tuo aff.mo amico Eugenio Olivari*

<sup>1</sup> ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 36 P, n. 15. (fig. 27).

<sup>2</sup> È probabile che i due artisti si siano conosciuti a Genova nel 1906 durante il viaggio d'affari di Olivero che era ospitato in città del suo mecenate, amico e nominato rappresentante Emilio Foltzer. ASCS, Fondo Olivero, testi e appunti autografi, n. provv. 46. doc. 1.

<sup>3</sup> Dipinto esposto al Salon di Parigi del 1908, probabilmente *Solitudine*. Dalla Biennale del 1907 la risposta critica e di vendite per Olivero è stata intermittente, come si legge nelle note autobiografiche: "Disgraziatamente dall'ultima Biennale veneta in poi non mi fu più concesso di vendere un quadro, nonostante lo studio severo ed il continuo progresso." Da lì erano scaturiti i suoi dubbi sulla possibilità di abbandonare il divisionismo.

<sup>4</sup> Si riferisce a *Luna-Autoritratto*, *Tramonto* e *Sole* esposti alla Quadriennale torinese del 1908: *Seconda Esposizione Quadriennale: 1908, Catalogo*, Società Promotrice delle Belle Arti Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908, p. 26.

<sup>5</sup> Ibid. p. 27.

Al di là della frequentazione tra i due artisti, che con le fonti che ho fino a ora rinvenuto non può essere ulteriormente approfondita, Eugenio Olivari è da ascrivere ai divisionisti della seconda generazione per l'utilizzo del colore con scrupoloso studio della resa della luce nelle opere giovanili. Il suo divisionismo, applicato per un breve periodo e proprio per questo poco considerato diversamente da quello dei colleghi coetanei che lo hanno perseguito fino alla Prima Guerra Mondiale e oltre, ha presto virato verso una pittura

tonale, quasi di macchia, che escludeva qualsiasi veemenza cromatica. Una pittura personale e senza compromessi che non è stata influenzata da altre correnti più avanguardistiche ma ha guardato con intelligenza al passato. Non esistendo importanti dibattiti accademici riguardo l'artista si può esaminare la sua produzione pittorica durante quel delicato passaggio.

Su Olivari (Genova, 8 luglio 1882 – Genova, 12 febbraio 1917), esistono due monografie, una a opera di Sergio Paglieri del 1969 che presenta una biografia ricca e precisa ma scritta in forma narrativa con toni romanzeschi e accenti drammatici; una più concisa di Gianfranco Bruno del 1987. Recentemente non sono stati svolti studi sull'artista ad esclusione di schede sintetiche non aggiornate entro cataloghi di mostre collettive<sup>227</sup>.

Giuseppe Olivari, cambia nome in Eugenio nel 1906 a causa dell'omonimia con un altro artista, è nato in una famiglia benestante, il padre Luigi era un armatore. In età infantile una dose di vaccino antivaiole avariato non lo uccide ma lo condanna a una perenne debole costituzione fisica che lo condizionerà tutta la vita nella pittura, il cui faticoso esercizio filtrerà nei dipinti pervasi da malinconia e da luci che privilegeranno le ore crepuscolari e notturne.

Olivari inizia a dedicarsi al disegno proprio mentre le opere di Nomellini, Sacheri e Vernazza venivano recensite positivamente all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898. I deludenti studi all'Accademia Ligustica, dove si era iscritto nel 1899, periodo carente di personalità accademiche di spicco, lo portano a condurre personalmente la propria ricerca, in particolare con Giovanni Quinzio che era della suola dei grigi e aveva iniziato a studiare i riflessi del sole sulle onde. Presso il Quinzio conosce Giuseppe Cominetti grazie al quale entra in contatto con Nomellini e, legandosi al gruppo dei pittori di Albaro, inizia lo studio tecnico e l'applicazione del divisionismo, dipinge *Sperone sul mare* e *Govoni di fieno* (fig. 28). A causa dei problemi fisici fatica a utilizzare la tecnica divisionistica pura, che richiede paziente e costante sforzo delle mani e delle braccia, ma arriva a buoni risultati. Debutta alla mostra della Promotrice di Genova nel 1903, dove sarà presente per dodici anni consecutivi, nel ridotto del Carlo Felice con *Sensazione vespertina* e *Nubi autunnali*.

---

<sup>227</sup> S. Paglieri, *Eugenio Olivari e il suo tempo. Pittura ligure tra Ottocento e Novecento*, Tolozzi Ed. Genova 1969;

G. Bruno, *Eugenio Olivari*, Sagep, Genova 1987; D. Durbè, E. Piceni, *Annuari di economia dell'arte. I dipinti dell'Ottocento italiano*, Allemandi & C. 1983, pp. 290-298, 354; V. Rocchiero, *Scuole, gruppi, pittori dell'Ottocento ligure*, Sabatelli Editore, Genova 1981, pp. 243-244.

La prima accoglienza non è delle migliori in quanto l'intera mostra viene recensita con scarso entusiasmo dal Roccatagliata Ceccardi, che comunque non era un critico, specialmente per ripetitività dei soggetti<sup>228</sup>.

Contemporaneamente la frequentazione di Olivari con Angelo Balbi e Federico Maragliano ne aumenta la capacità di riconoscere la propria natura espressiva nell'intima essenza poetica della pittura grigia, adattata alle possibilità pittoriche che con il divisionismo e lo studio di Nomellini aveva acquisito<sup>229</sup>.

A Milano nel 1906 espone *Crepuscolo estivo* e *Sera in giardino*<sup>230</sup> (fig. 29), e alla Biennale del 1907 è presente con due opere *Il parco* e *Paese*, le quali, vista la mancanza di una sala ligure vengono sistemate tra le opere dei pittori piemontesi. Vittorio Pica nel volume ufficiale della mostra, dopo aver scritto di Cesare Maggi prosegue dicendo:

*“Di gran lunga meno efficaci e meno abili ma più sinceri e più spontanei di fronte alla realtà, si addimostrano il Ciolina, con il suo Preludio di Primavera e L'Olivari, con la sua montagna, che il sole bacia sulla cima ed ai cui piedi ergesi un filare di cipressi.”*<sup>231</sup>

*Paese* è acquistato da Vittorio Emanuele III di Savoia e Olivari, divenuto molto popolare a Genova, viene inserito a pieno titolo nei pittori cittadini rappresentativi<sup>232</sup>.

Verso gli anni dieci la sua ricerca prosegue incessantemente in tele dove la tecnica diventa l'innesto del divisionismo sulla matrice tonale grigia e le raffigurazioni suggestioni simboliste ravvisabili in angoli di giardini con aria sospesa e presenze immobili. La produzione di quegli anni è continua ma ridotta a studi di paesaggio, la pennellata si fa più pastosa e modellata in forma di quadrati che, giustapposti, delineano figure dai contorni mossi. Da questo si può rilevare un ulteriore caso di evoluzione novecentesca del

---

<sup>228</sup> C. Roccatagliata Ceccardi, *La mostra della Promotrice di Belle Arti nel ridotto del Carlo Felice*, in “Il Lavoro”, anno I, Genova 9 giugno 1903.

<sup>229</sup> Maragliano influenzò certamente Olivari, se ancora in anni più tardi questi conservò, nelle opere di maggior dimensione, un rigore d'impianto e un'attitudine descrittiva che gli derivano da un'assimilazione dei modi stilistici dell'amico. Inoltre Olivari ha guardato a Nomellini intorno al 1900 quando ormai era uscito dalla pura esperienza divisionista e andava impostando una sua immagine visionaria, nutrita dalle suggestioni dei preraffaelliti, dei simbolisti, di Hodler e Von Stuck. Non altrimenti si spiegherebbe il silenzio metafisico di certi angoli di giardino di Olivari, l'aria sospesa in cui le presenze immote vivono nella misteriosa e silente ora di natura. Cfr. “Eugenio Olivari 1987...” op. cit. p. 8.

<sup>230</sup> *Inaugurazione del nuovo valico del Sempione. Esposizione di Milano 1906. Mostra nazionale di belle arti. Catalogo illustrato*, a cura del comitato esecutivo. Capriolo e Massimino, Milano 1906, pp. 57, 130.

<sup>231</sup> V. Pica in “L'arte mondiale a Venezia nel 1907”, op. cit. p. 293.

<sup>232</sup> *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo*, op. cit. p. 89 n. 27 e 28; P. De Gaufridy, *Un'opera di E. Olivari acquistata del Re*, in “Il Caffaro”, anno XXXII, Genova 14 maggio 1907.

divisionismo che non finisce ma si evolve in qualcos'altro non necessariamente nel futurismo. La pittura di paesaggio di Olivari risente dell'osservazione della tecnica di Corot e dei nabis, dello studio delle nuvole e della vegetazione fiorita<sup>233</sup>. Il formato delle opere è quasi sempre ridotto e quadrato, il motivo paesaggistico è dato dalla continuità spaziale tra i moduli geometrici degli edifici e le diagonali convergenti del paesaggio con accentuato zoom ottico che restringe la visuale.

Amando vivere all'aria aperta, anche per esigenze di salute, frequenta e raffigura i giardini di numerose ville: Villa Gavotti ad Albisola, Villa Hanbury a Ventimiglia, Villa Doria a Principe e alcune ville ad Albaro<sup>234</sup>. Nel 1908 espone appunto *Villa Doria e Pineta* alla Quadriennale d'arte di Torino, rassegna dove erano contemporaneamente esposti tre dipinti di Olivero, quattro di Berta e tre di Nomellini.

Come bene evidenziato da Gianfranco Bruno i risultati ai quali giunge Olivari nell'innesto del divisionismo sulla tipica matrice tonale ligustica sono documentati dal dipinto *La casa del pittore Nomellini*. Il dipinto si presenta quale omaggio al "maestro" che più volte aveva dipinto quel soggetto in un'impostazione divisionista ortodossa ma non priva di delicatezze tonali che si ritrovano anche nel dipinto di Olivari. Il divisionismo appare ricondotto in Olivari a un lirico sentimento della luce-ambiente, che sfalda le pennellate accostate diffondendosi in tonalità grigio argentea; e il delicato ductus del segno-colore accompagna il distendersi dei tralci nel pergolato d'inverno, contro la luce chiara: immagine di sereno abbandono all'emozione, esempio di quel naturalismo lirico che distingue la produzione più intensa dell'artista<sup>235</sup>.

Le tre tele presenti alla Biennale del 1912: *Giorno d'estate*, *Pineta sul mare* e *Sera d'estate sulla spiaggia*, sono degnamente citate da Thovez: "*Delicato e armonioso è come sempre l'Olivari nei tramonti dorati e crepuscoli rosei.*"<sup>236</sup>

Particolare attenzione meritano i successivi cicli delle *Regate* e delle *Marine* dove la pennellata si diffonde in sciarpate a ricreare ambienti estremamente luminosi entro i quali

---

<sup>233</sup> Olivari era membro del cenacolo genovese della "Società di letture e conversazioni scientifiche", che gli ha dato modo di prendere visione, attraverso le riproduzioni degli album d'arte e delle riviste, sia delle opere dei paesisti francesi di metà Ottocento, sia delle esperienze postimpressioniste. Gli esterni e i piccoli interni con finestre aperte dipinti da Olivari in quegli anni rivelano la ridefinizione dei piani prospettici e l'assimilazione del delicato linguaggio tonale grigio e presentano una semplificazione e un ribaltamento dei piani tonali accostati in un ordito pittorico che ricorda Vuillard.

<sup>234</sup> *Seconda Esposizione Quadriennale Torino. Catalogo*. Soc. Tipografico-editrice Nazionale, Torino 1908, pp. 25, 57; "Annuari di economia dell'arte..." op. cit. pp. 290-298, 354.

<sup>235</sup> In "Eugenio Olivari 1987..." op. cit. p. 8.

<sup>236</sup> E. Thovez, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia, Le sale italiane*, in "La Stampa", anno XLV, Torino 23 aprile 1912, p. 4.

si muovono numerosi personaggi elegantemente vestiti. Questi nuovi cicli si contrappongono alle vedute dei silenziosi giardini animati solo da fontane e statue. Infatti alle esposizioni delle Società Promotrici di Belle Arti di Torino e Genova<sup>237</sup> la critica riconosce il superamento della fase “grigia” e l’arrivo a una fase “chiara” per il fondersi dei toni in una rarefatta tonalità d’insieme di maggiore ingiallimento cromatico.

*“Gli è che questa promotrice segna un poco il canto del mare, quasi il trionfo del mare poiché un intero gruppo di pittori cerca di fissare sulla tele le infinite armonie del mare [...] ecco il genovese Olivari la cui Marina è certamente a giudizio della critica e del pubblico buongustaio tra le cose più belle della mostra, tela di delicatissima armonia tra cielo e mare.”*<sup>238</sup>

Seppure la tecnica divisionista era stata abbandonata ben presto, aveva lasciato una traccia indelebile nel linguaggio di Olivari che ritorna in improvvise accensioni di colore, posto per piccoli tocchi e filamenti, nelle ultime opere come *Nel sole del mattino*, 1912, rivisitazione di maggiore ricchezza cromatica di *Govoni* del 1903.

Nel 1915 si tiene a Genova la grande personale di Previati organizzata da Alberto Grubicy, quella stessa data può essere indicata come l’inizio della seconda fase del divisionismo ligure che con una strada tutta sua non manterrà quasi nulla di quello delle origini, Giuseppe Cominetti sarà l’unico che si conserverà fedele all’originaria sigla tecnica della sua immagine<sup>239</sup>.

Olivari muore nel 1917 a soli trentacinque anni, la sua produzione già non molto vasta poiché ogni dipinto era preceduto da lunghi studi intesi alla composizione armonica di masse e colori, non sarà particolarmente ricordata negli anni a venire nelle esposizioni ufficiali ma troverà ampio spazio nel collezionismo privato colto.

---

<sup>237</sup> *Catalogo delle Opere d’Arte. 60° Esposizione.* Società di Belle Arti in Genova 1909.

<sup>238</sup> A. Vinardi, *Cronachetta artistica. Le esposizioni d’arte torinesi*, in «Emporium», vol. XXXIX, n. 234, Bergamo luglio 1914, pp. 481-483, in part. p. 482.

<sup>239</sup> AA.VV. *Il mare in certi giorni è un giardino fiorito. Il mare della Liguria nelle collezioni private genovesi da Domenico Pasquale Cambiaso a Emilio Scanavino*, catalogo della mostra (Genova, Museo del Mare, 10 - 27 maggio 2018), De Ferrari, Genova 2018.



## VI. Edoardo Berta

Anche nella storia dell'arte svizzera il divisionismo ha avuto un ruolo con Filippo Franzoni e soprattutto con Edoardo Berta (Giubiasco, 29 marzo 1867 – Lugano, 23 giugno 1931).

La riscoperta, relativamente recente, della figura di Berta, principale rappresentante del divisionismo nella Svizzera italiana, ha permesso una rilettura generale dell'ambiente artistico ticinese in relazione diretta con il grande fulcro di Milano e la produzione lombardo-piemontese e, soprattutto, del divisionismo "oltre confine" del primo lustro del Novecento.

Non molta della sua produzione era nota o rintracciabile fino a inizio anni Duemila quando è stato inserito in studi di adeguato spessore ed eventi espositivi di largo respiro<sup>240</sup>.

L'indiscutibile talento e la bellezza elegiaca delle sue opere lo devono inserire a pieno titolo nei divisionisti e sotto una luce di maggiore rilevanza in ambito scientifico-accademico, quanto presso il grande pubblico poiché a oggi risulta ancora una personalità "di contorno".

Le relazioni artistico-culturali che tra XIX e XX secolo, legavano il Canton Ticino alla Lombardia avevano caratterizzato la carriera artistica dello scultore ticinese Vincenzo Vela, allievo a Brera e appartenente alla corporazione dei marmisti del Duomo di Milano, affermatosi nel campo artistico italiano e internazionale; e del pittore luganese Luigi Rossi, strettamente legato al sodalizio con i pittori lombardi della realtà fin dal suo esordio all'Esposizione Nazionale del 1881 con la tela *Una via di Milano*.

---

<sup>240</sup> L'interesse per la riscoperta di Edoardo Berta è iniziato nel 1997 a Villa dei Cedri di Bellinzona dove si è poi concretizzata la retrospettiva, organizzata nella primavera del 2000, seguita dalle donazioni degli eredi del pittore e da pubblicazioni scientifiche. Prima di allora il percorso espositivo dell'artista si era limitato sul piano individuale alla breve rassegna al Kursaal di Lugano nel 1910, all'antologica alle Gallerie Moos di Ginevra e Basilea del 1916 e alla retrospettiva di Lugano del 1932, organizzata dall'amico e collega Giuseppe Foglia, che aveva individuato in Berta la personalità di raccordo tra la pittura del secondo Ottocento e del primo Novecento ticinese.

La collezione di Villa Cedri si è poi arricchita soprattutto grazie a Elda Berta che ha donato al museo tre importanti dipinti. Del Fondo Berta fa parte oggi anche un'importante serie di disegni, schizzi, medaglie, fotografie, negativi, lettere e cartoline. Il Fondo si presenta come un insieme eterogeneo ma unitario, la varietà dei materiali di cui si compone concorre a restituire nella sua complessità la figura di Berta che fu pittore, archeologo, conservatore, storico dell'arte e ispettore ai monumenti. Cfr. A. Guglielmetti (a cura di), *Edoardo Berta, Artisti nel Ticino*, Edizioni della Banca dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 1999.

Per la biografia generale rimando a: M. Bianchi, C. Sonderegger, A. Scotti, *Edoardo Berta (1867-1931)*, catalogo della mostra (Bellinzona, Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, 30 marzo - 12 giugno 2000) Città di Bellinzona 2000, pp. 12-24.

È proprio Luigi Rossi nel 1881 a indirizzare Berta a Brera per la prima formazione, visti i buoni risultati degli studi alla Scuola di disegno di Bellinzona. In Accademia trova amici e compagni con cui confrontarsi, allacciarsi alle modalità pittoriche dell'area lombarda e, successivamente, guardare al divisionismo.

A Milano frequenta il sodalizio della "Famiglia artistica" nell'atelier di Pio Sanquirico dove ha modo di esercitarsi nel disegno dal vero in maniera inconsueta rispetto agli insegnamenti accademici di Giuseppe Bertini.

Molto importante durante la fase di formazione giovanile è l'amicizia con Giuseppe Pellizza, con il quale a fine 1888 è allievo di Cesare Tallone alla Carrara di Bergamo. Lì maturano la decisione del comune viaggio a Parigi, viaggio per Pellizza prematuramente interrotto a causa della morte della sorella, il quale lascia a Berta il compito di fotografare le opere dei pittori che lo avevano particolarmente colpito: Millet, l'École de Barbizon e soprattutto Jules Bastien-Lepage<sup>241</sup>.

Berta studia attentamente la pittura contemporanea francese ritenendola perfettamente confacente alla sua persona. In una lettera a Pellizza manifesta il desiderio, che rimarrà tale, di un definitivo trasferimento nella capitale francese<sup>242</sup>.

Cesare Tallone, stimolava i suoi allievi oltre che al disegno di figura in scala naturale, a studi di paesaggio en plein air durante le scampagnate nelle valli bergamasche. L'interesse per il paesaggio era inteso soprattutto come luogo in cui ambientare le figure secondo una

---

<sup>241</sup> L'opera che a Parigi aveva maggiormente coinvolto entrambi gli artisti era stata *La fienagione* presentata per la prima volta all'Esposizione Universale del 1878. Nel catalogo il dipinto figurava accanto ad alcuni versi di André Theuriot: "Midi!... Les prés fauchés sont baigné de lumière. Sur un tas d'herbe fraîche ayant fait sa litière, le faucheur étendu dort en serrant les poings. Assise auprès de lui, la faneuse hâlée rêve, les yeux ouverts, alanguie et grisée par l'amoureuse odeur qui s'exhale des foins". Bastien-Lepage non aveva utilizzato il dipinto per emettere un giudizio sulla società contemporanea, il suo intento era evocare le sue idee repubblicane attraverso la rappresentazione del riposo dei contadini. N. Chaudun (a cura di), *Jules Bastien-Lepage (1848- 1884)*, catalogo della mostra (Parigi-Verdun, 6 marzo - 13 maggio 2007), Parigi 2007, p. 26. Si vedano anche le considerazioni di Jules Laforgue nelle Notes sur le musée du Luxembourg su Les Foins di Bastien-Lepage riportate in Ibid. p. 20.

È interessante il consiglio che Bastien-Lepage dette a un giovane pittore che tentava di imitarlo: "D'où êtes-vous? D'un village bien loin de Paris. Alors pourquoi restez-vous à Paris? Allez faire votre malle, achetez de la toile et des couleurs et retirez-vous dans votre pays. Peignez votre maison, vos arbres, vos paysans, vos bourgeois tels qu'ils sont et rapportez cela au Salon de l'année prochaine. Un artiste qui n'est de nulle part est un inutile!". Da L. de Fourcaud, *Exposition des œuvres de Bastien-Lepage à l'Hôtel de Chimay*, in «Gazette des Beaux-arts», Parigi, 1 marzo 1885, p. 255, riportata in E. Amiot-Saulnier, *L'influence de Jules Bastien-Lepage: un passage vers la modernité*, in "Jules Bastien-Lepage (1848-1884)..." op. cit. p. 62. Immagino che Berta e Pellizza abbiano letto tale parere. Sull'ammirazione di Pellizza per Bastien-Lepage, si veda la lettera di Pellizza a Vittorio Pica del 17 gennaio 1901, in ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1901, f. 6. pubblicata in "Catalogo dei manoscritti..." op. cit. p. 86.

<sup>242</sup> A Guglielmetti, C. Sonderegger, P. Pernigotti (a cura di), *Documenti di un'amicizia artistica: il carteggio Edoardo Berta - Giuseppe Pellizza (1887-1905)*, in «Archivio storico ticinese» anno XXXVIII, n. 129, Bellinzona, giugno 2001, pp. 78-148.

abitudine comune al naturalismo ottocentesco che Berta aveva apprezzato in Bastien-Lepage ma anche alle opere dello stesso Tallone e di Luigi Rossi. I consigli di Tallone e la naturale propensione per la figura hanno condotto Berta negli anni giovanili alla ritrattistica su commissione che ha portato a risultati eleganti ma piuttosto manierati, dissimili dai contemporanei esiti di un Boldini o un Corcos.

Dal 1892 l'attività dell'artista si concentra quindi sull'interesse per realistiche scene di vita contadina e di lavoro nei campi.

Motivato da un posto di insegnante alla Scuola di arti decorative di Lugano, rientra in Ticino<sup>243</sup> mantenendo i contatti con Milano. L'assenza di un mercato dell'arte lo fa concentrare sui ritratti, unica forma di mecenatismo possibile, senza rinunciare agli studi all'aperto in montagna, specialmente sui massicci del San Bernardino, nella Moesa in Canton Grigioni.

Nel 1899 una borsa di studio della Confederazione per un viaggio in Toscana e Umbria gli consente di vedere i quattrocenteschi e di conseguenza avvicinarsi anche alle contemporanee istanze simboliste suscitate da quei pittori nella scuola romana.

Mentre era alla ricerca dello stile più adatto a sé, la fascinazione per il divisionismo delle opere di Pellizza e per il simbolismo segantiniano (*Trittico della Natura*) messo a confronto con le opere di Henry Martin e le loro ombre colorate viste all'Universale di Parigi, convincono Berta a fine 1900 a cominciare *Funerale bianco*<sup>244</sup> (fig. 30). In questa opera emblematica allo studio di natura con effetto neve si affianca o meglio si sostituisce il valore simbolico della morte nell'età dell'innocenza. L'opera, dopo le esposizioni di

---

<sup>243</sup> Il caso eccezionale di Edoardo Berta e, più parzialmente quello di Filippo Franzoni, consente di notare quanto nel complesso gli artisti ticinesi non sono stati ricettivi per quanto concerne i linguaggi delle avanguardie. In un contesto in cui al grande si preferiva il piccolo, alla rottura la continuità, alla modernità la tradizione, e in cui si celebrava, assumendola come tratto distintivo, l'etica contadina, non c'è da stupirsi che l'estetica prendesse la stessa via, privilegiando alle istanze internazionali la continuità della tradizione, per molto tempo identificata con la modernità lombarda. In Ticino mancavano inoltre le strutture espositive, i collezionisti, gli intellettuali e una critica attenta, cioè tutti quei fattori che avrebbero potuto incoraggiare e sostenere maggiormente le esperienze che si discostavano dalle tendenze dominanti. Cfr. C. Sonderegger, *La poetica della luce e il sentimento della natura nell'arte di Edoardo Berta*, in R. Chiappini (a cura di), "Arte in Ticino 1803-2003. L'affermazione di un'identità 1870-1914", Salvioni, 2002, vol. II, pp. 226-237.

<sup>244</sup> Opera più evocativa dell'artista si inserisce nell'ambito simbolista e Liberty dell'Europa *fin-de-siècle*. Nel barlume della brutta stagione dagli accenti glaciali è rappresentato un funerale con ragazze biancovestite in fila. La caratterizzazione simbolista è accentuata dal taglio alto dell'orizzonte e dalle movenze innaturali delle figure. La composizione è ritmata da elementi verticali quali le ragazze e gli alberi spogli, e orizzontali quali il piano di calpestio innevato e il muro di cinta del cimitero. Solo la luce fioca dei lumini aggiunge tocchi di colore al cromatismo limitato a bianco, nero e celeste. Berta rielabora in maniera originale il tema funebre già trattato da Segantini, *Ritorno al paese natio* e Pellizza, *Morticino*; e certamente a lui si ispireranno per le loro interpretazioni, epurate da ogni rimando simbolista, Olivero, *Funerali a Casteldelfino* e Maggi, *Il ritorno*.

Vevey del 1901 e di Torino 1902, dove è presente anche *San Bernardino* in Sala XIII, lo porta alla definitiva emancipazione artistica<sup>245</sup>.

Pellizza fa conoscere all'amico la sua impressione su *Funerale bianco* dopo averlo visto a Torino:

*“A Torino mi sono soffermato su parecchie opere esposte tra cui il tuo quadro che è fra i migliori e sono certo che ti farà buon nome. Vi ho notato una ricerca coscienziosa che se non ti condusse a fare un'opera perfetta ti portò a buon punto. A parer mio nella concezione nuoce la tragicità dell'ambiente pel fatto che vi si svolge e l'aver voluto nascondere ciò che sarebbe stato essenziale nel soggetto. Il primo piano e le figure sono le parti migliori. Il muro le montagne e il cielo parmi acquisterebbero in un ritocco che le rendesse più morbide. A Vittorio Pica appena arrivato anche lui a Torino feci notare il tuo lavoro...”*<sup>246</sup>

Nel 1906 la versione definitiva del progetto per la decorazione a mosaico del Museo Nazionale di Zurigo (fig. 31), dopo aver ricevuto la medaglia d'oro all'Esposizione del Sempione di Milano, viene distrutta dall'incendio scoppiato nel Padiglione delle arti decorative<sup>247</sup>.

Tra 1905 e 1915 Berta si orienta definitivamente alla tecnica divisionista con una resa poetica del rappresentato, figure o paesaggi. Opere come *Ritorno dal Corpus Domini*<sup>248</sup>, dove le vibrazioni delle pennellate rendono percepibili l'atmosfera assoluta e il fruscio del vento, e *Fine di una Primavera*, privilegiano le cose intime e raccolte, casalinghe, radicate nella tradizione che richiamano il gusto decadentista della scrittura di Antonio Fogazzaro o Giovanni Pascoli, il “piccolo mondo antico” dell'Ottocento che arriva fino alla Prima Guerra Mondiale. Come ha notato Cristina Sonderegger il paesaggio è fortemente idealizzato e riflette la personalità dell'artista con la ricorrenza dei soggetti colti al

---

<sup>245</sup> *Prima Esposizione Quadriennale 1902, Catalogo illustrato*, Tipografia Roux e Viarengo, Torino 1903, n. 776. p. 59. Di *Funerale bianco* (n. 1007) è presente anche l'illustrazione.

<sup>246</sup> Lettera di Pellizza a Edoardo Berta, ASPV, Copialettere e minutarie per l'anno 1902, f. 30. parzialmente pubblicata in “Catalogo dei manoscritti...” op. cit. p. 97.

<sup>247</sup> Per l'incendio nel padiglione delle arti decorative di Italia e Ungheria, dentro alla vastissima bibliografia di Milano 1906, rimando alla sintesi ottimamente redatta dalla Selvafolta in O. Selvafolta, *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al principio di un'epoca nuova*, Comune di Milano, Biblioteca d'Arte, Milano 2009, pp. 31-37.

<sup>248</sup> *Ritorno dal Corpus Domini* è tra le opere più apprezzate all'Esposizione di Milano del 1906: “La montagna del Tavernier è aspra di rupi, quella di Edoardo Berta nel *Ritorno dal Corpus Domini* è allietata da verzura. Ingenuo sentimento preraffaellita spira dal quadro del Berta che pensò accuratissimo ad ogni pennellata.” R. Barbiera in *Rivista delle Belle Arti. La pittura*, in “Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'esposizione compilata a cura di E.A. Marescotti e Ed. Ximenes”, Fratelli Treves Editori, Milano 1906, p. 304.

crepuscolo, momento particolarmente evocativo della giornata ed espressione metaforica della vita umana<sup>249</sup>. La gamma cromatica di tratti e puntini, satura sui toni del giallo e poli di blu a contrasto col rosso, con una velatura finale che uniformava tutti i dipinti verso una luce tonale viola chiaro, quasi lilla, si ispirava più ai colori usati da Nomellini nelle opere simboliste del culto della terra: *Le lucciole* e la *Sinfonia della Luna*, certamente studiate alla Biennale di Venezia del '99.

Il divisionismo di Berta, contrariamente a quello dei divisionisti della “seconda generazione”, impegnati nella trasfigurazione dei motivi naturali, rimane fedele alla tecnica degli “iniziatori”.

La natura risplendente di idilliaci luoghi imprecisati fa da sfondo alle figure umane stereometriche, con i volti appena accennati come in *Membra stanche* di Pellizza e nei temi decorativo-spirituali del gruppo dei Nabis. La minuziosa tecnica divisa con tratti verticali di colore puro disegna la forma sottile dell'erba e dei fiori che ricoprono i prati.

Nelle opere più mature come *Paesino fresco* del 1908<sup>250</sup> l'albero va a sostituirsi alla figura umana e si notano l'assenza di movimento e di ogni traccia di modernità, intervento dissonante dell'uomo sull'armonia del paesaggio che trasmette così pathos malinconico in uno spettacolo semplice.

Il pregio delle opere di Berta fino al 1915 è l'integrazione riuscita tra il documento storico sulla terra e sulle tradizioni ticinesi a una pittura minuziosamente divisionista e in una ricerca appunto affine per significato ai divisionisti della “seconda generazione” con la propria scelta di stesure quasi tattili, decisamente ispirate a Segantini, Morbelli, Nomellini. Inoltre i tagli compositivi e le valenze cromatiche caricano le opere anche di valenze simboliste capaci di assegnare loro un posto entro uno dei filoni della cultura artistica del primo Novecento con gli esempi che l'artista poteva conoscere attraverso lo studio alle grandi esposizioni internazionali e le mostre in territorio elvetico che avevano nel simbolismo di Hodler il massimo esponente.

Come i preraffaelliti e i simbolisti con *Estate di San Martino* del 1911, partecipa inoltre al fenomeno della riscoperta del quadro multiplo, in forma di trittico o polittico, sensibilità compositiva diffusa nell'Europa a cavallo tra i due secoli che permette la frammentazione spazio temporale del quadro tradizionale e, come in questo caso, la diversificazione

---

<sup>249</sup> C. Sonderegger, *La pittura di paesaggio divisionista*, in “Edoardo Berta 1867-1931...” op. cit. pp. 45-47.

<sup>250</sup> Esposto alla Quadriennale di Torino del 1908 insieme a *Prato in fiore*, *Sera* e *Ruscello nel bosco*. “Seconda Esposizione Quadriennale...” op. cit. p. 25.

dell'intensità della luce, colta nelle ore mattutine, meridiane e serali, nel ritmo ternario della rappresentazione. Morbelli e Onetti pochi anni prima avevano prodotto analoghi accordi grazie a quelle stesse possibilità compositive nei loro *Trittici della vita*<sup>251</sup>. Lo studio della luce della volta celeste contrassegna anche la fase tarda della pittura bertiana quando il profilo delle immagini si sfrangia e il motivo di paesaggio allegorico, *Primavera in villa*, 1911, è abitato da una luce più calda e ambrata rispetto al lilla tonale delle prove precedenti. Sempre attento a studiare e a cogliere l'interiore bellezza della natura, l'artista annotava: “*Compresi che il meglio che potevo fare era di cercare me stesso, attraverso le impressioni ed emozioni vive che provo davanti a certi angoli remoti della natura del mio paese, che mi fermano, mi incatenano e mi parlano un linguaggio amico, pieno di carezzevole intimità*”<sup>252</sup>.

Berta abbandona quasi completamente il cavalletto nel 1915 per dedicarsi allo studio conservativo dei monumenti storici del Canton Ticino. Diviene membro della Commissione federale di belle arti, organizza il Museo storico di Lugano e si occupa della riorganizzazione del Museo Vincenzo Vela a Ligornetto. È autore della decorazione nella Locanda ticinese di Zurigo e delle lunette dell'Ambasciata svizzera a Roma e restauratore delle chiese di S. Biagio a Bellinzona e S. Maria degli Angeli a Lugano; ma andrebbe ricordato soprattutto per la sua attività pittorica su tela. Come i colleghi ancora oggi ritenuti i soli protagonisti assoluti della prima stagione del divisionismo, ha partecipato, seppure discontinuamente, a tutte le esposizioni veneziane, fiorentine e torinesi ed è stato citato in tutti i contributi delle cronache da Martinelli, Pica, Thovez, Ogetti. La sua pittura divisionista, in piena coerenza con il simbolismo e il Liberty, aveva raggiunto un alto risultato del tutto personale<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> Onetti nel 1902 nel suo trittico *La vita* che comprende l'amore, il lavoro e il dolore; per il quale aveva utilizzato come modelli alcuni contadini di Lu Monferrato. Morbelli nel 1905 in *Sogno o realtà (Trittico della vita)* dove i due vecchietti ai lati rivivono oniricamente il loro amore in giovinezza. Cfr. P. De Luca, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», anno XIV, vol. I, fasc. XV, Casa Editrice Vallardi, Milano giugno 1905, p. 166; U. Ogetti, *All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, in “Corriere della Sera”, anno XXX, n. 131, Milano 14 maggio 1905, p. 1. Anche nell'attività giovanile di Boccioni i venti di rinnovamento che preludono al futurismo, fusi con la tradizione classica, lo portano all'imprevista creazione del piccolo trittico *Veneriamo la Madre* del 1907.

<sup>252</sup> Cit. da G. Foglia, *Berta. Un uomo, un'idea, un simbolo*, in «L'Àdula», n. 6, settembre 1931, pp. 34-37.

<sup>253</sup> “Edoardo Berta (1867-1931)...” op. cit. p. 51 e schede di catalogo n. 10, 12, 16, 17, 28.

## VII. Giacomo Balla pre-futurista il divisionismo che non c'era

*“Ma divisionisti furono anche Balla, Boccioni e Carrà. Boccioni fu il più convinto assertore della modernità del Divisionismo: il fruscio dei filamenti era incunabolo al dinamismo, emulazione dell'energia di mutamento della modernità.”*

*“All'ingresso del secolo nuovo, accanto ai maestri ormai storicizzati, si affiancano pittori di più giovane generazione, affascinati dalla pittura di Segantini e di Previati, e che crearono le basi per la futura poetica incentrata sulla luce e sul movimento: i futuri Futuristi, come Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Giacomo Balla, promettenti autori legati per nascita o per formazione alla storia artistica piemontese e lombarda del tempo.”*

Nei libri di storia dell'arte e in alcuni studi di carattere più scientifico troppo spesso il capitolo del divisionismo è chiuso bruscamente all'apertura di quello sul futurismo con una cesura netta quasi che le correnti non fossero state consequenziali<sup>254</sup>.

In altri casi, specialmente recenti, sia nei cataloghi delle mostre che in approfondimenti sui singoli artisti, partendo dalla citazione “...Non può sussistere pittura senza divisionismo...” il divisionismo viene eccessivamente elevato a padre generatore del futurismo come se la sola applicazione di colori puri a piccoli tocchi fosse stata la causa scatenante e unica possibile fonte di creazione del movimento d'avanguardia<sup>255</sup>. I futuristi sono definiti divisionisti quando i firmatari stessi del Manifesto tecnico avevano chiarito cosa pensavano e cosa dovevano al divisionismo<sup>256</sup>.

È pur vero, come evidenziato in recenti rassegne che il futurismo, nonostante i proclami di movimento di rottura affonda le radici nell'utilizzo pratico della pittura di fine Ottocento o del solo divisionismo così come già attestavano appunto i futuristi stessi<sup>257</sup>. Segantini e

---

<sup>254</sup> F. Tedeschi, *Il Futurismo nelle arti figurative (dalle origini divisioniste al 1916)*, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1995, pp. 35-36.

AA.VV. *Rivoluzione: Italienische Moderne von Segantini bis Balla*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthhaus, 28 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), Verlag Hatje Cantz, Zurigo 2008.

<sup>255</sup> *Divisionismo: un passaporto per il futurismo*, in G.L. Marini (a cura di), “I divisionisti piemontesi da Pellizza a Balla”, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 14 agosto - 26 ottobre 2003), Silvana, Cinisello B. 2003, pp. 89-97.

<sup>256</sup> “Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza divisionismo. Il divisionismo tuttavia, non è nel nostro concetto un mezzo tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo nel pittore moderno, deve essere un complementarismo congenito, da noi giudicato essenziale e fatale.” AA.VV. *La pittura futurista - manifesto tecnico*, versione ufficiale italiana, seconda edizione, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 aprile 1910, p. 2.

<sup>257</sup> B. Avanzi, D. Ferrari, F. Mazzocca, *I pittori della luce dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra (Mart, Rovereto, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Mondadori Electa, 2016. pp. 21-23, 176-177; N. Colombo, *Divisionismo lombardo piemontese. Dall'epoca storica alle soglie del Futurismo*, in N. Colombo

Previati venivano indicati nel Manifesto come maestri. Di Morbelli erano conosciuti gli esperimenti sui pigmenti<sup>258</sup>.

Il substrato di partenza dei due, chiamati inesattamente ma per comodità “movimenti” è simile ma li separano i cambiamenti economico-sociali del volgere del secolo, la nuova concezione della vita e la vocazione artistica. Nella pittura futurista la scomposizione della luce è pari a quella della forma per la rappresentazione del movimento, attitudine che la pittura divisionista non ha mai perseguito.

È eccessivo equiparare opere accomunate solo dall’uso del colore diviso in anni in cui il divisionismo era mutato o superato da altre esperienze, per esempio da alcune evoluzioni del Novecento italiano dove la pittura divisa solidifica plasticamente la luce anziché dinamizzarla e scomporla<sup>259</sup>. L’eterogeneità costitutiva del divisionismo non aveva mai assunto la compattezza teorica del movimento programmatico e ha avuto diverse fasi di diffusione e ricezione.

Considerata la sterminata letteratura sul futurismo, non sempre di adeguato spessore scientifico, si è privilegiato in questa ricerca un approccio analitico alle opere create negli anni di coesistenza dei due movimenti, soprattutto quelle dell’artista che più frequentemente dà adito a incomprensioni: Giacomo Balla, (Torino, 18 luglio 1871 – Roma, 1 marzo 1958). Motivi anagrafici e una folta produzione sulla falsa riga divisionista negli anni della fase giovanile collocano l’artista a pieno diritto tra i maggiori protagonisti del divisionismo, nella maturità del fenomeno e con delle specifiche particolarità.

Tra 1897 e 1910, anno della sua adesione al futurismo, con contaminazioni di tecnica fino al 1912, si dipana la vicenda prefuturista di Balla; emblema di una generazione che aveva individuato nel divisionismo la possibilità di liberarsi dalle convenzioni accademiche.

In una quantità innumerevole di scritti è raccontata la stagione divisionista di Balla in solitaria a Roma con le opere che l’hanno caratterizzata, in primis *Sole di marzo*, 1897,

---

(a cura di), “Divisionismo tra Torino e Milano. Da Segantini a Balla”, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi Ometto, 16 settembre 2015 - 16 gennaio 2016), Silvana, Cinisello B. 2015, pp. 10-27; “Il divisionismo. La luce del moderno...” op. cit. pp. 20-23, 35-41.

<sup>258</sup> Se gli esperimenti di Morbelli sono rimasti allo stadio di ricerca, non avrebbero neanche portato a concretizzare il sogno di fondare una propria fabbrica di colori, Previati è stato un vero maestro in quanto unico divisionista ad aver messo nero su bianco le tecniche apprese, redigendo tre volumi sull’argomento: *La tecnica della pittura* 1905, *I principi scientifici del Divisionismo* 1906, *Della pittura, tecnica ed arte* 1913.

<sup>259</sup> A. Tiddia (a cura di), *Divisionismi dopo il Divisionismo: la pittura divisa da Segantini a Bonazza*, catalogo della mostra (Arco, Palazzo dei Panni, Galleria civica, 26 giugno - 16 ottobre 2016), Editore: MAG, Riva del Garda, MART, Trento e Rovereto 2016, pp. 9-19.



*Alberi e siepe a Villa Borghese*, 1905, *Nel prato*, 1906 (fig. 32); gli insegnamenti tecnici forniti a Boccioni e Severini e, da quegli insegnamenti, la conseguente nascita del futurismo dalla tecnica pittorica balliana, così moderna e personale. Non viene sottolineato che tale tecnica è appunto troppo personale per essere ascritta a quella degli altri divisionisti e che i dipinti, quelli pre-1907, nascevano entro un'ottica e da sensazioni molto diverse, Balla non era Pellizza.

Giacomo Balla nasce a Torino nel 1871, già da adolescente dimostra una forte predilezione per l'arte e anche per la musica, avvicinandosi allo studio del violino. Nel frattempo il padre, chimico industriale e dilettante fotografo, gli trasmette la passione e i rudimenti della fotografia.

Dopo gli studi superiori nel 1890 frequenta per pochi mesi l'Accademia Albertina dove studia prospettiva, anatomia e composizione geometrica con Giacomo Grosso, in quel substrato culturale sabaudo che stava disincantando altri artisti animati dalla modernità come Olivero<sup>260</sup>.

Successivamente lavora come assistente nell'importante studio di ritratti fotografici dell'ex compagno di studi Oreste Bertieri (fig. 33), presso il quale ha la possibilità di conoscere personaggi dell'aristocrazia e dell'alta borghesia torinese e artisti, tra i quali Giuseppe Pellizza con cui avrà episodiche opportunità di confronto.

L'influenza esercitata da Pellizza su Balla c'è stata nel senso dell'apertura alla lezione divisionista per la pennellata, e alla doppia polarità di misticismo della natura e naturalità del lavoro per i contenuti.

Il socialismo umanitario di Pellizza proseguirà nella pittura di Balla per un po' di tempo dopo il trasferimento di quest'ultimo a Roma nel 1895, per sua volontà e per suo personale sentire ma le convergenze tra i due artisti si concluderanno lì, i tentativi di fare apparire Balla una "creatura" di Pellizza<sup>261</sup> devono essere sottodimensionati in quanto la condivisione tra i due è stata davvero minima<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Non ho rintracciato il nome di Balla nella stampa torinese antecedente il 1895.

<sup>261</sup> M. Fagiolo dell'Arco, *Da Pellizza a Balla sacralità del lavoro e della natura*, in M. Fagiolo dell'Arco, P. Pacini, R. Ferrario, "Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla: dal Divisionismo al Futurismo", catalogo della mostra (Cortina, Prato, Milano 2000), Farsettiarte, Prato 2000, pp. 9-41.

<sup>262</sup> Pellizza nella sua corrispondenza nomina Balla una sola volta: Giacinto Stiavelli aveva scritto un articolo su l'"Avanti!" dove esaltava con entusiasmo la pittura di Balla proclamandolo il vincitore dell'oggi non ancora compreso, ne celebrava inoltre la lotta in solitaria e la vita in povertà. In conclusione dell'articolo incitava i privati ad acquistarne i quadri e gli enti a commissionargli opere.

Goliardo II (Giacinto Stiavelli), *Arte ed artisti, LXXII Esposizione di Belle Arti in Roma, la scultura - Giacomo Balla*, in "Avanti!", anno VI, n. 1917, Roma 9 aprile 1902, pp. 1-2.

L'osservazione della pittura postimpressionista lo conferma nella sua ricerca del colore. Nel 1900, infatti, Balla è a Parigi per visitare l'Exposition Universelle. Qui è ospite di Serafino Macchiati, pittore e illustratore marchigiano già da due anni trasferitosi in Francia e residente a Fontenay-sous-bois, nei dintorni di Parigi. Nei sette mesi parigini Balla realizza presumibilmente l'opera *Paesaggio*, tra le poche che documentano quel periodo, in sintonia con suggestioni pellizziane, ma soprattutto con le parallele ricerche di Macchiati, il quale da parte sua, esplora temi di tipo postimpressionista, evidenti nel suo *Frescura o Sotto il pergolato* del 1901. Balla crea un divisionismo antisistemico che gli è utile nella ricerca della luminosità atmosferica, caratterizzato fin da subito da una pennellata veloce e libera, obliqua e dalla semplificazione compositiva, dove le forme vibrano entro la tensione interna del dipinto<sup>263</sup>.

Nelle opere eseguite da Balla tra 1900 e 1901 si respira già una modernità ben diversa da quella degli artisti della sua stessa generazione per il senso di mobilità e novità nei soggetti anche quando apparentemente assenti, caratteristica che manca a tutta la pittura dell'Ottocento e che sarà emblematica in *Fallimento* del 1902; "*Balla osservava la realtà urbana, i luoghi, le persone e vedeva il soggetto dove altri vedevano nulla!*" scriverà Boccioni<sup>264</sup>.

Alla Biennale di Venezia del 1903 espone solamente un *Ritratto* che però gli vale la menzione della critica di Pica:

*"Dei giovani meritano una lode sentita, oltre al ritrattista Balla, che a dire il vero può oggi considerarsi, dopo la lunga permanenza nella Capitale del Regno, più romano che torinese..."*<sup>265</sup>

---

Pellizza a proposito dell'articolo aveva scritto a Morbelli: "*Ultimamente mi soffermai alquanto sulle tue parole al riguardo del "povero" Balla. Non fossero i quattro palmi di terra che tutti di mia famiglia bagnamo di sudore sarei della schiera anch'io. Forse per questo tu continui a volermi bene.*"

Lettera di Pellizza ad Angelo Morbelli, 28 giugno 1902, pubblicata in "Catalogo dei manoscritti..." op. cit. p. 189. I due artisti dopo Torino si incrociarono ancora soltanto una volta a Roma nel 1906, quando Pellizza aveva soggiornato in città da gennaio a metà aprile per l'annuale mostra degli "Amatori e Cultori" dove esponeva cinque opere e realizzò *La statua di Villa Borghese*.

<sup>263</sup> La declinazione divisionista si accompagnava in Balla a uno studio scrupolosamente oggettivo della ripresa dal vero, con una inusuale libertà di tagli prospettici quasi come l'inquadratura di una macchina fotografica, colta a cogliere il valore d'istantanea della natura.

<sup>264</sup> Z. Birolli (a cura di), *Altri inediti e apparati critici. Umberto Boccioni*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 46.

<sup>265</sup> V. Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, Bergamo 1903, p. 165.

Nel primo lustro romano, caratterizzato da poche vendite e scarsa attenzione critica, Balla si interessa a soggetti intrisi di socialismo umanitario mostrando una decisa attenzione nei confronti degli emarginati e degli oppressi, studia gli alienati, sia in senso mentale che come discriminati da una società solo all'apparenza spensierata e, memore delle lezioni di psichiatria e antropologia criminale di Cesare Lombroso che aveva seguito a Torino, realizza tra 1902 e 1905 il *Polittico dei viventi*, quattro dei quindici pannelli progettati: *Il contadino*, *La pazza*, *I malati* e *Il mendicante*, l'apice del suo peculiare divisionismo per tecnica e contenuti<sup>266</sup>. Il polittico sarà esposto al completo solo più tardi, nel 1909 agli "Amatori e Cultori" di Roma e al Salon d'Automne di Parigi<sup>267</sup>.

Per ragioni economiche fin dal 1901 aveva iniziato altresì ad assecondare il gusto dei compratori con piccole tele di paesaggio<sup>268</sup> ma soprattutto a dedicarsi autonomamente all'insegnamento di quel suo particolare linguaggio pittorico autonomamente elaborato. Assidui frequentatori dell'atelier romano di Porta Pinciana erano giovani studenti insoddisfatti dell'Accademia e ansiosi di modernità che vedevano in Balla l'avanguardia della capitale: Umberto Boccioni e Gino Severini.

Severini nelle sue memorie scrive suggestivamente di quel periodo:

*"Boccioni aveva scoperto Balla, da poco tornato da Parigi, e tutto penetrato dalle idee dell'impressionismo. Fu Giacomo Balla, divenuto nostro maestro, che ci iniziò alla nuova tecnica moderna del Divisionismo, era un uomo di assoluta serietà, profondo riflessivo e pittore nel più ampio senso della parola. Sull'esempio di pittori francesi aveva un amore esclusivo della natura, a cui domandava tutta l'ispirazione fino all'eccesso... Balla dipingeva con colori separati e contrastanti, come i pittori francesi, la sua qualità pittorica*

---

<sup>266</sup> Influenzato dal socialismo umanitario di Giovanni Cena, del quale eseguirà il ritratto nel 1910, mette in scena nell'apparente neutralità delle immagini gli emarginati, coloro che la società industriale trascura e verso i quali sente di dover fare qualcosa, una denuncia sociale attraverso il messaggio artistico. *I malati* sono povere cavie degli esperimenti delle cure elettriche, dove le apparecchiature simili a sbarre danno il senso della condizione di prigionia, *La pazza* è il ritratto di Matilde Garbini, sua vicina di ballatoio, malata di mente, il cui volto disperato porta i segni del disorientamento e dell'alienazione. Questa sottomissione della tecnica all'idea è basata sulla premessa che l'artista sia portatore di un messaggio e di una visione.

<sup>267</sup> G. De Marchis (a cura di), *Giacomo Balla (1871-1958)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), Ed. De Luca, Roma 1972, Schede 14-17.

<sup>268</sup> Molta della produzione minore, specialmente quella paesaggistica, confluiva direttamente nel circuito commerciale. Ciò derivava appunto dalla necessità di accontentare il gusto "neoborghese" con lavori di facile consumo. Alle soglie della Prima Guerra Mondiale si affacciava all'acquisto e al collezionismo delle opere un nuovo ceto identificabile come piccolo-medio borghese, formato da rappresentanti, commercianti, piccoli imprenditori di origine proletaria, i quali, con sacrifici, avevano saputo accumulare un capitale che imponeva loro di allinearsi ai gusti e alle consuetudini sociali propri del capitalismo illuminato del secondo Ottocento. Sulla questione meramente tecnica il divisionismo compare episodicamente nella produzione di Balla di quegli anni. Ad esempio nel celebre *Alberi e siepe*, 1906, i colori sono divisi ma la pennellata è materica e pastosa con superficiali tocchi di colore puro per evidenziare particolari che emergono energicamente dalle stesure sottostanti.

*era di prim'ordine, genuina, con qualche analogia con la materia e la qualità di un Pissarro. Fu una tale fortuna per noi incontrare un tale uomo, la cui direzione decise forse tutta la nostra carriera.*"<sup>269</sup>

Balla insegnava ai suoi allievi non solo a ricercare attraverso la purezza delle linee e nella sintesi della struttura la verità del paesaggio, ma cercava di trasporre nel loro spirito l'amore per la luce e per quei delicati rapporti tonali tramite i quali poter creare sinfonie di colori, i principi del divisionismo che li condurranno alle conquiste dinamiche del futurismo. Da Balla apprendono a costruire il dipinto sul colore stratificando le tinte fino a ottenere le combinazioni più luminose; grazie a lui approfondiscono le basi imprescindibili per tracciare le linee e ottenere una costruzione equilibrata. Grazie all'esempio del maestro, Severini e gli altri allievi apprendevano non solo un metodo ma soprattutto una disciplina e una filosofia dell'arte che sarà la base sulla quale poi costruire la nuova "religione".

Dalle poche opere note dipinte negli anni tra il 1900 e il 1906, è evidente come i due artisti avessero maggiormente assorbito da Balla quella sua così particolare maniera di stendere il colore e quel suo così tipico tratteggio di pastello, si veda di Severini il pastello su cartone *Tramonto con due covoni* del 1905.

L'attenzione del piccolo cenacolo di artisti sulla via futurista si avvicina al paesaggio urbano, oltre le belle vedute dei parchi romani, ai problemi legati all'industrializzazione delle periferie, al tema delle case in costruzione fin quando nel 1906 Severini va a Parigi<sup>270</sup>, Boccioni anche, quindi a Monaco poi a Milano per la sua strada<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> G. Severini, *La vita di un pittore*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p. 15.

<sup>270</sup> A Parigi Severini farà tesoro dell'esperienza romana, la sua opera resterà sempre legata alla percezione del colore secondo la sensibilità divisionista appresa, a tal proposito scrive: "*Devo dire che capii subito il divisionismo appena arrivato a Parigi; in Italia fu capito da Balla, ma non s'impadronisce abbastanza del difficile mestiere, né di quella difficile concordanza tra realismo e romanticismo, ch'egli esprime in un modo così semplice ed efficace*".

A Parigi approfondisce la costruzione della forma di Cézanne e con Seurat intende finalmente il divisionismo nelle sue reali potenzialità e, coniugandolo con il pointillisme francese, lo assimila dando una svolta decisiva al tocco e all'uso del colore, a piccole nuance organizzate e contrastate nel tono. Severini proseguirà la propria vita e carriera fra la Francia e l'Italia, che considerava le sue due patrie, svolgendo un ruolo fondamentale di trait d'union tra la cultura artistica dei due paesi e mantenendosi in contatto con Balla rimasto a Roma. Nel 1951 Severini favorirà l'acquisto da parte del Musée National d'Art Moderne di Parigi del dipinto di Balla *Il pianeta Mercurio passa davanti al sole nel telescopio* del 1914, contribuendo alla tardiva affermazione internazionale del suo maestro.

G. Severini, "La vita di un pittore" op. cit. pp. 23-25.

<sup>271</sup> È celebre la denigrazione del divisionismo che fa Boccioni nel 1916 ripensando a Balla: "*mentre i divisionisti 'piangevano' Balla era da solo a Roma, città senza avvenimenti artistici di rilievo, dove una errata religiosità scientifico-positivista gli intorpidiva il temperamento modernissimo*". U. Boccioni, *l'arte di Carlo Fornara*, in "Gli avvenimenti" n. 15, 2 aprile 1916. Cfr. E. Cau, *Balla, Boccioni, Severini, Sironi*,

Balla prosegue la sua ricerca a Roma e già in *Salutando* (o *La scala degli addii*) del 1908 la tecnica divisionista è subordinata alla prospettiva architettonica che domina la composizione e la tessitura pittorica, per quanto con estrema raffinatezza rende la sensibilità luminosa che è anche il simbolo di fondo del dipinto, è per piccoli tocchi solo nelle figurine femminili protagoniste, la restante occorre a simulare la sensazione del movimento appena interrotto o in corso, dando l'idea del tempo.

I dipinti seguenti, costituiti dal suo palpitante divisionismo, esposti a Roma nel 1908 e 1909 vengono analizzati dall'occhio attento di Vittorio Pica che ne esalta la tecnica e l'aderenza al dato reale crudo:

*“Del divisionismo si serve con perizia grande anche Giacomo Balla, come, nell'odierna mostra romana, lo attesta un effetto notturno di firmamento, Orione, di una delicatezza di lieve e palpitante luce di stelle lontane che agli occhi non frettolosi, i quali ottengano, coll'insistenza dello sguardo sulla tela, di ben percepirlo, presenta un singolare fascino suggestivo.”*<sup>272</sup>

*“Le due opere che a Roma si impongono allo sguardo del visitatore sono quelle intitolate un po' vagamente un po' ambigualmente Dei viventi di Giacomo Balla, che ha esposto altresì un efficientissimo ritratto di vecchia signora e gli Apostoli di Paride Pascucci. Nel polittico del Balla, nei quattro pannelli nei quali sono evocati a grandezza del vero cinque dolori tipi di vittime dell'esistenza, ciò che soprattutto colpisce e trattiene a lungo, anche se certa volontaria brutalità realistica spiaccia o ripugni, è la così rara schiettezza dell'osservazione e della riproduzione del vero, nonché una davvero mirabile evidenza rappresentativa delle figure e degli sfondi su cui spiccano.”*<sup>273</sup>

Saranno Boccioni e Severini, forti della loro esperienza all'estero a invitare il maestro Balla a unirsi alla nuova avventura.

L'approfondimento dello studio delle vibrazioni luminose, la ricerca della registrazione ottica della realtà e il senso del dinamismo condurranno Balla al Futurismo, con l'adesione indefessa al *Manifesto del Futurismo*, al *Manifesto tecnico della pittura futurista* e nel 1915 alla firma con Depero del *Manifesto della Ricostruzione futurista dell'Universo*;

---

in “Divisionismo italiano.” op. cit. pp. 354-359; Lettera di Boccioni a Severini, dopo che a Parigi ha visitato l'esposizione dei divisionisti, ottobre 1907, in “Archivi del divisionismo” op. cit. pp. 39-40; *La fine del divisionismo*, in G. Belli, F. Rella (a cura di), “L'età del divisionismo”, Electa, Milano 1990, p. 21.

<sup>272</sup> V. Pica, *L'esposizione degli amatori e cultori di belle arti in Roma*, in «Emporium», vol. XXVII, n. 162, Bergamo giugno 1908, p. 410.

<sup>273</sup> V. Pica, *L'esposizione degli amatori e cultori di belle arti in Roma*, in «Emporium», vol. XXIX, n. 172, Bergamo aprile 1909, p. 253.

perseguendo sempre tuttavia una propria libera interpretazione del linguaggio astratto contraddistinto da sperimentalismo e originalità. L'esperienza divisionista di Balla si concluderà ufficialmente nel 1913 in nome dell'acquisita fede illimitata nella macchina, nell'elettricità, nel dinamismo e nella velocità<sup>274</sup>.

Il Manifesto del futurismo, si è visto, rivendicava il divisionismo come condizione necessaria e fondante ma da intendersi solo come punto di partenza tecnico, di più sarebbe anacronistico.

Alla soglia dei quarant'anni Balla ha il coraggio, ed è stato l'unico a farlo, di archiviare repentinamente il suo linguaggio collaudato e di rinunciare alla sua reputazione artistica, che gli aveva pian piano fruttato committenze ricche borghesi, per ricominciare da zero.

I primi risultati sono l'eccezionale espressione delle principali caratteristiche della corrente futurista, il dinamismo e la scomposizione del movimento del soggetto, non rimane niente dei dipinti divisionisti di inizio secolo: *Bambina che corre sul balcone* è del 1912. Enrico Prampolini ha parlato correttamente di solidificazione dell'impressionismo come costituente della pittura di Balla futurista cioè il passaggio dalla suddivisione del pigmento colorato alla costruzione geometrica astratta a sé stante come in *Lampada ad arco*<sup>275</sup>. L'esperienza divisionista di Carlo Carrà, alimentata dalla stima per Previati, è stata trascurabile, niente adduce ai principi fondamentali se non la divisione del tono e la pennellata allungata, non abbastanza per poterlo ascrivere ai divisionisti<sup>276</sup>. Sono stati quindi gli esponenti del futurismo ad assorbire e superare il divisionismo, nell'aspirazione ad andare oltre quell'esperienza per altre ragioni espressive e formali. Indicativo è però che molti loro lavori di diverso tono, precedenti la maturazione del linguaggio futurista, che avviene fra 1908 e 1912, hanno contenuto tracce di divisionismo, anche nelle connotazioni più simboliste.

---

<sup>274</sup> Si vedano, "Archivi del divisionismo", op. cit. pp. 425-426, 471-472; e "Archivi del futurismo", op. cit. pp. 51-52, 151 e le tavole in calce da 2 a 36.

<sup>275</sup> E. Prampolini, *Prefazione*, in "Futur.Balla", catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Contemporanea, dall'8 novembre 1952), Ed. della Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze 1952.

<sup>276</sup> Ciò che Previati ha tenuto a precisare nella sua elaborazione teorica, e che Carrà ha colto, era che l'ideale scientifico non coincideva perfettamente con quello artistico, se da una parte infatti la scienza studia la natura, dall'altra l'artista non è portato a copiare, ma a idealizzare tutto ciò che vede. La scienza dunque forniva gli strumenti necessari a sostegno dell'idealizzazione della natura da parte del pittore; la scienza diventava dunque, in questo modo, un vero e proprio strumento a disposizione dell'artista. Le teorie espresse da Previati nei suoi trattati ebbero un'importanza fondamentale in particolare per Carrà appunto e per le linee filamentose del primo Boccioni. Si veda anche: P. Zellini, *Matematica e divisionismo. Ideale scientifico e ideale artistico alla fine dell'Ottocento*, in "L'età del divisionismo." op. cit. p. 183. e "I divisionisti piemontesi..." op. cit. p. 94.

## VIII. La montagna dei divisionisti, emblemi e difformità

*“L’altissima montagna è una gelosa custode dei suoi tesori. L’arte non è riuscita ancora a strapparle i suoi segreti per diffondere fra gli uomini la conoscenza di questo ben verace.”*<sup>277</sup>

Pittoricamente le montagne non esistevano: nell’età moderna fino al Settecento i rilievi montuosi erano rappresentati in maniera del tutto ideale e empirica, lontana dalla realtà. Negli allegati ai cabrei di Sei e Settecento non si trova, se non in rare eccezioni, la rappresentazione realistica delle montagne ma una loro raffigurazione puramente indicativa, tesa a livellarne le differenze formali. La diffidenza verso le montagne termina nella seconda metà del XVIII sec. con le prime esplorazioni scientifiche ad alta quota<sup>278</sup>.

A metà Ottocento la montagna trova un’interpretazione modernamente attuale, in concomitanza con il duplice atteggiamento della società borghese occidentale verso il mondo rurale alpino: da un lato le classi ricche che vivono in città o nei paesi di pianura manifestano un atteggiamento di superiorità verso le comunità montane ritenute retrograde e isolazioniste, dall’altro lato quelle stesse classi scoprono i lati positivi della vita alpina: purezza, calma, genuinità e il soggiornarvi per momenti di relax, ferie o motivi di salute. In quei decenni a ogni latitudine europea, la “montagna da dipingere”, comincia a suscitare il suo fascino sugli artisti, a quell’epoca risalgono infatti le prime scalate apposite, l’interesse per la rappresentazione realistica dell’ambiente, la pubblicistica, la cartografia, i primi volumi e i primi studi grafici. Per i pittori la montagna diventa il soggetto prevalente dei dipinti di paesaggio.

Ad alcuni divisionisti in particolare, la montagna ha fornito le condizioni morfologiche e atmosferiche ideali per dipingere compiutamente con la loro tecnica e la possibilità di

---

<sup>277</sup> Giuseppe Pellizza a suo padre in una cartolina illustrata dell’Engadina. ASPV, copialettere e minutarie per l’anno 1906, f. 43.

<sup>278</sup> L. Mana, *La visione delle Alpi tra Antico Regime e Romanticismo*; E. Garoglio, *Artisti e mondo alpino al tempo del turismo nobile e borghese*, in A. Musiari et al. (a cura di), *Montagne. Mito e fortuna delle Alpi occidentali tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Usseglio, Museo Civico Alpino “Arnaldo Tazzetti”, 27 giugno - 26 luglio 2020), Usseglio 2020, pp. 10-14; 15-21.

inserire il loro messaggio nel dipinto<sup>279</sup> tanto che il binomio divisionismo-montagna è arrivato a essere usato molto spesso e indistintamente negli scritti critici e nei cataloghi<sup>280</sup>. Se è vero che per tanti divisionisti l'etichetta di "pittore della montagna" o "pittore della neve" può risultare corretta, taluni di loro non hanno fatto nulla in vita per negarla, non si può viceversa evidenziare che il tema montagna per alcuni è stato solo una delle tante occasioni di sperimentazione, e che altri invece vi ci sono accostati episodicamente. L'accostamento continuo e reiterato di alcuni divisionisti alla montagna, quasi fosse il loro unico soggetto, risulta troppo facile e, a volte, inopportuno. Tutte le rappresentazioni erano diverse quanto erano diverse le riflessioni che hanno condotto alla loro creazione.

Analizzando la pittura a soggetto montano di metà Ottocento si notano ricerche di artisti concluse con buoni esiti ben prima del divisionismo. Con la sperimentazione scapigliata dei primi anni settanta e con la destrutturazione della forma classica a opera della luce e dei filamenti di colore, si verifica un nuovo approccio nei confronti della realtà paesaggistica, grazie alle indagini in primis del già citato Filippo Carcano nell'intuizione che la rappresentazione della natura non dovesse essere solamente illustrazione, ma essere liberamente interpretata in base alle sensazioni e ai sentimenti dell'artista e a uno studio attento della luce in relazione al mutare del colore nei diversi momenti del giorno e della stagione. L'artista milanese dedicò molte tele ai temi dell'alta montagna e del paesaggio lacustre, era solito recarsi a dipingere sulle alture del Lago Maggiore, come iniziavano a fare negli stessi anni molti altri pittori: Achille Befani Formis, Pompeo Mariani, Mosè Bianchi, Uberto Dell'Orto e Eugenio Gignous<sup>281</sup>.

Motivi analoghi vengono trattati diversamente da un altro milanese, attivo anch'egli negli anni ottanta nella zona del Verbano, Leonardo Bazzaro, specialmente in *La Pastorella a*

---

<sup>279</sup> Ad esempio in Segantini la natura incontaminata e le vette e dell'arco alpino costruiscono il fondamento estetico primario come pretesto per la sperimentazione coloristica, come ambientazione delle parabole simboliste e come trasmissione di un'esperienza mistica. Non di un misticismo trascendente o religioso, ma di una spiritualità anche pragmatica che, a sua volta, negli abitanti intenti ai loro lavori, trova un soggetto attraverso cui lanciare messaggi: "Con Segantini il divisionismo nasce con una forte spinta populista e progressista; con un implicito, anche quando non è apparentemente dichiarato, coinvolgimento nelle tensioni sociali contemporanee". Cfr. A.M. Brizio, *La traccia del divisionismo*, in "Mostra del Divisionismo Italiano..." op. cit. pp. 63-65.

<sup>280</sup> Come esempi si vedano la mostra aostana "Giovanni Segantini e i pittori della montagna" e la sezione "La montagna incantata" della mostra forlivese "Liberty" dove la sola affermazione contemporanea delle due correnti ha suscitato l'eccessiva licenza di creare una sezione di dipinti divisionisti raffiguranti la montagna in una mostra sul Liberty: F. Mazzocca, M.F. Giubilei, A. Tiddia (a cura di), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 1 febbraio - 15 giugno 20014), Silvana, Cinisello B. 2014.

<sup>281</sup> AA.VV. *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento, da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra (Brescia, Musei Civici, 2012) Bolis, Bergamo 2013, p. 66.



sera, presentata alla Promotrice di Torino del 1883<sup>282</sup>. La figura umana, vera protagonista, appare assorta, avvolta dalla luce crepuscolare che illumina il paesaggio circostante con un notevole effetto luce, sullo sfondo appaiono vaste montagne innevate che chiudono la composizione dominata dalla teoria di verdi, appena ravvivata dalla nota coloristica del fazzoletto rosso della pastorella. Esiti assai diversi vengono raggiunti nel più tardo *Baite abbandonate*, 1914-15, in cui è presente solo l'intenso paesaggio innevato pervaso dal bagliore mattutino; notevole opera di grandi dimensioni e di raffinata qualità tecnica ed espressiva che risente della nota ricerca condotta a inizio secolo da Maggi e che, seppure a una data così avanti, non risulta attardata.

Altro frequentatore del Verbano è Federico Ashton, milanese di padre inglese, allievo a Brera di Fasanotti e poi di Calame in Svizzera, assiduo fin dagli anni sessanta nei monti e nei laghi svizzeri, della Savoia e della Val d'Ossola, che, dopo aver compiuto un viaggio a Roma, nell'81 arriva a Pallanza e si trasferisce in seguito a Domodossola dove diventa socio del CAI. Negli anni novanta è attratto dalle cascate del torrente Toce, che in *Cascata*, 1894<sup>283</sup> la rappresenta in una innovativa veduta di scorcio<sup>284</sup> nella quale compare l'albergo costruito nel 1862 e ampliato, come molti altri, nel '90 poiché divenuto luogo di grande attrazione turistica.

Dopo queste interessanti esperienze tardo romantiche i divisionisti progettano non solo di riprodurre, ma di ricreare il paesaggio con la fiducia nella scienza moderna e il desiderio di rompere con il tradizionale concetto della realtà<sup>285</sup>.

Ad esempio per Emilio Longoni, eccellente divisionista della prima ora e fenomenale ritrattista, le prime esperienze pittoriche e la connotazione simbolica-sociale delle opere di

---

<sup>282</sup> *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XLII Esposizione*, catalogo della mostra, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, Vincenzo Bona Ed. Torino 1883, p. 12.

<sup>283</sup> La cascata attirava con il suo fascino gli artisti in quanto già descritta nel 1875 del geologo lecchese Antonio Stoppani (1824-1899), che aveva annotato come: "*L'acqua giunta d'un tratto sull'abisso, vi si precipita senza freno, orribilmente muggendo, con un salto di 142 metri. Ammirando il continuo rinnovarsi dei giochi vorticosi e spumeggianti delle acque che scintillano al sole precipitando a valle, il viaggiatore dimentica la fatica e le difficoltà del percorso*". Prima di lui l'aveva menzionata anche lo scienziato Bénédict De Saussure, che l'aveva vista nel 1783 e che aveva sottolineato come fosse una delle più belle cascate del suo genere: A. Stoppani, *Il Bel Paese*, Tipografia Giacomo Agnelli, Milano 1876, p. 9.

<sup>284</sup> "Al taglio ravvicinato e allo sviluppo in verticale, che rende particolarmente imponente e suggestiva la scena, fa da contrappunto il rapido procedere della figurina del pastore che pare sospingere le mucche che si sono fermate intimorite a valle della cascata. Ashton è sempre in grado di leggere il linguaggio, talvolta inquieto, altre volte rasserenante, della natura nel suo vario manifestarsi, come appare anche nella solare veduta della frazione Staffa di Macugnaga del 1891". in AA.VV. *Federico Ashton, pittore della montagna*, catalogo della mostra (Pallanza, Museo del Paesaggio, 2003) Grossi Editore, Domodossola 2003, pp. 76-77, 84-85.

<sup>285</sup> F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio - 24 giugno 2012), Silvana, Milano 2012.

inizio anni novanta si trasmutano nella natura incontaminata delle Alpi, il suo costante soggetto di ispirazione che declinava di volta in volta nell'equivalenza simbolica ghiacciaio-solitudine<sup>286</sup>. In *Solitudine alta*, ascrivibile al 1900, che deriva dalle prime frequentazioni delle vette in solitaria, Longoni utilizza un taglio compositivo con l'orizzonte piuttosto basso che gli consente di sviluppare un efficace contrasto tra la descrizione del prato e del laghetto in primo piano e la veduta delle alte montagne nello sfondo, oscurate dalle nubi, più aderente allo stato d'animo del momento che alla riproduzione oggettiva della realtà<sup>287</sup>. La stesura del colore è a tratti divisi con una definita scelta coloristica, giocata per fasce parallele, che contrappone l'azzurro più scuro del lago a quello più chiaro delle montagne, tra le quali si innesta la componente verde del prato. Il paesaggio è simbolicamente autosufficiente e scompare la presenza umana. In *Alba in montagna (Ghiacciaio Cambrena sul Bernina)* l'autore presenta un'ampia veduta delle montagne innevate che verrà riproposta in dipinti di dimensioni più grandi negli anni 1904-15. La versione più importante, diversa nel taglio compositivo assai più ravvicinato, verrà esposta a Milano nel 1906 alla mostra per l'inaugurazione del Sempione, ove otterrà il prestigioso Premio Principe Umberto, che l'artista, in polemica con l'accademismo ufficiale, rifiuterà<sup>288</sup>.

Assai significativo anche il *Monte Baitone (Adamello)*, databile al 1911 ca. e realizzato dal pittore in quota (è nota la versione definitiva *Il Baitone, Luci madreperlacee*, esposto nel 1935 nella mostra postuma, organizzata tre anni dopo la morte, alla Permanente di Milano), con esiti diversi. "Studio di grande evidenza plastica ed effetto prospettico"<sup>289</sup> presenta

---

<sup>286</sup> Il divisionismo si può adattare alla dimensione del paesaggio ideale del simbolismo. La conoscenza e l'attaccamento a un luogo preciso sono determinanti perché si prestano all'operazione di annullamento del contingente e creazione di dimensioni mitiche, oniriche, visionarie. Un determinato luogo ha un potenziale mistico per chi lo vive o la ha vissuto.

<sup>287</sup> Il dipinto prende spunto dal Lago bianco del Bernina, luogo particolarmente amato dall'artista per le grandiose forme delle montagne, particolarmente ripide e definite dal contrasto luce-ombra e dal particolare colore lattiginoso dell'acqua. Lo stesso espediente prospettico sarà utilizzato anche nei successivi dipinti del laghetto del Mortirolo: *Trasparenze alpine*, presentato a Venezia nel 1910, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Milano e in quelli della tarda maturità: *Primavera in alta montagna*, della Collezione Cariplo. Cfr. G. Ginex, *Emilio Longoni, catalogo ragionato*, Milano 1995, p. 250. Si veda anche: S. Rebora, *La Pittura di Paesaggio: dalla veduta al naturalismo*, in AA.VV., "Pittura lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà", catalogo della mostra (Milano, Fiera, Padiglione 2, 28 ottobre - 11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994, pp. 35-45.

<sup>288</sup> *Inaugurazione del nuovo valico del Sempione. Esposizione di Milano 1906. Mostra nazionale di belle arti. Catalogo illustrato*, a cura del comitato esecutivo, Capriolo e Massimino, Milano 1906, p. 113; *Il Palazzo delle Belle Arti e I premiati all'Esposizione di Belle Arti*, in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'esposizione compilata a cura di E.A. Marescotti e Ed. Ximenes", Fratelli Treves Editori, Milano 1906, pp. 11, 352.

<sup>289</sup> "Emilio Longoni, catalogo..." op. cit. p. 298.

anch'esso un taglio efficace, essenziale dal punto di vista compositivo ma con una ricercata individuazione dei colori: sugli ocri delle rocce in primo piano risalta il rosso e il verde dei rododendri, mentre il monte, che pare sporgere e andare incontro allo spettatore con la sua maestosità, assolutamente privo della presenza umana, è definito con rosa e lilla, stesi sulla tela puri; nello sfondo svettano i bianchi, i viola, l'azzurro, che definiscono le montagne innevate ancora pienamente illuminate dalla luce del sole, con un effetto madreperlaceo, come indicava l'altro titolo con cui la versione definitiva era nota.

Emilio Longoni è stato accompagnato da Cesare Maggi in almeno un'escursione di studio sul versante italiano del Bernina, esplorazione documentata da una fotografia<sup>290</sup>; non esistono altri documenti che comprovino una successiva frequentazione tra i due artisti, lettere o altre testimonianze.

Ancora diversa è la visione della montagna proposta dall'"investito erede" di Segantini, Carlo Fornara<sup>291</sup>. Era presente alla triennale milanese del 1891 dove ha modo di conoscere le opere dei primi divisionisti; in quella del 1897 presenta un suo dipinto, en plein air, frutto delle esperienze del viaggio a Parigi del '94-95, ma non viene accettato. Con l'appoggio di Segantini, che lo vuole come assistente personale a Maloja, entra a far parte del gruppo di artisti promosso da Alberto Grubicy, che lo definisce esponente del "divisionismo ideale", insieme a Previati. Con il sostegno del gallerista, può dedicarsi alla pittura nella sua valle natale, la Val Vigezzo, frutto di questi luoghi e delle memorie engadinesi sono opere emblematiche quali: *Lago di Panelatte* del 1903, *Mattinata sulle Alpi*, 1904-8, *Paesaggio innevato*, 1910-15, *Baite e prati*, 1920 ca. E dipinti nati dalla combinazione di altri come *Primavera sulle Alpi* (fig. 34), fusione tra *Mattinata sulle Alpi*, (il picco sullo sfondo) e *Fontanalba*, (le vacche e il laghetto).

---

<sup>290</sup> E. Sommariva, *Doppio ritratto. Emilio Longoni e Cesare Maggi al Bernina*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Sommariva, SOM. E. ls. I. 531.

<sup>291</sup> Ho deciso di non dedicare uno specifico approfondimento alla figura di Carlo Fornara (Prestinone di Craveggia (VB), 1871 - Ivi, 1968), poiché per ragioni anagrafiche e iter creativo non può essere considerato tra i divisionisti della seconda generazione, per le sue peculiarità pittoriche nella costruzione della forma, per l'adesione al divisionismo che inizierà gradualmente a indebolirsi negli anni dieci fino a scemare quasi del tutto intorno agli anni venti e, soprattutto per la grande abbondanza di studi già presenti. L'Archivio Fornara di Prestinone è già stato sondato. Per la ricostruzione del suo lungo itinerario artistico rimando a: R. Calzini, *Carlo Fornara*, Editore Amilcare Pizzi, Milano 1949; ai cataloghi delle due antologiche: A.P. Quinsac et al. *Carlo Fornara: un maestro del divisionismo*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 3 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999), Skira, Milano 1998; A.P. Quinsac (a cura di), *Carlo Fornara. Il colore della valle*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 30 giugno - 20 settembre 2007), Mazzotta, 2007; e agli articoli di approfondimento: A. Melani, *Luoghi romiti. Valle Vigezzo*, in «Emporium», vol. XXXV, n. 210, Bergamo giugno 1912, pp. 462-479; A.P. Quinsac, *Segantini, Fornara, Longoni: iter umano ed esperienza pittorica*, in "Divisionismo italiano..." op. cit. pp. 52-63.

In queste tele, tutte nel prediletto taglio orizzontale, la luminosità abbagliante e la visione prospettica dilatata con il punto di vista dal basso che proietta la scena verso l'alto, vengono rese con pennellate lunghe accostando tocchi di colore puro con un sintetismo che denota la conoscenza della pittura francese dei neo impressionisti e quella abbreviata di Cézanne, che ebbe modo di studiare attentamente durante il soggiorno francese<sup>292</sup>. Su tutti i divisionisti proprio in Fornara la forma, costruita e tornita, prevale sul colore che invece di dissolverla in un tutt'uno con l'atmosfera circostante, la delinea in forme geometriche curve che diventano la sua personale cifra stilistica, Fornara è il Cézanne dei divisionisti. *“La pittura sembra divenuta d'un tratto una organizzatissima agenzia del Touring quando non è un laboratorio chimico botanico o un gabinetto di psichiatri.”*<sup>293</sup> dirà malignamente Umberto Boccioni di Fornara, considerando solo la sua pittura di paesaggio, genere al quale, come alcuni colleghi era destinato a sottostare, e tralasciando la sua intensa e ricercata attività come ritrattista o il ricordo della soave danza Liberty-simbolista de *Da una leggenda alpina*, 1902.

Un doveroso accenno deve andare a Carlo Prada, il cui debutto avviene nel 1906 all'Esposizione Nazionale di Milano con il dipinto *Ultime nevi*, col quale attira l'attenzione di Alberto Grubicy che lo inserisce nel gruppo di artisti sostenuti dalla sua galleria. Tele come *Alpi* del 1907 e *Valmalenco, Pizzo Scalino* del 1910, rappresentano bene l'adesione del pittore al divisionismo, con composizioni paesaggistiche dal taglio ravvicinato, interamente costruite con i tocchi di colore accostati su una tessitura quasi omogenea. Nei

---

<sup>292</sup> La grande tranquillità delle linee ampie, l'atmosfera di luce diffusa, l'evidenza plastica degli animali, quando presenti spesso in primo piano, dei massi e delle cime bene evidenziate sullo sfondo, di cui è sottolineata l'essenzialità volumetrica, sintetizzata in forme perfettamente concluse, e l'accentuata orizzontalità, derivata dall'assenza quasi totale della prospettiva, conferiscono ai dipinti un senso estremamente semplice, quasi d'archetipo, e contribuiscono a rendere l'atmosfera silenziosa di una natura sospesa al di là del tempo. La montagna diviene espressione di “una bellezza di purità classica” e assurge a scenario mistico dove sembra rinnovarsi il mistero di una religiosità primitiva. Dipinti nei quali la realtà viene alterata e ricomposta, sommando elementi desunti da luoghi diversi, lontani l'uno dall'altro, contribuiscono a far luce sulle ricerche fornariane d'inizio Novecento in poi, distinguendo sempre di più l'artista dai veristi a lui contemporanei, rendendo giustizia alla sua posizione originale, dopo la grande svolta “segantiniana”, nell'ambito del movimento divisionista. Per Fornara la luce non assume mai, come per gli altri esponenti del gruppo, la valenza del colore; è il colore nella forma il suo effetto più grande in tutta la fisicità, materialità e corposità che gli è propria. Da ciò l'attenzione al colore luminoso inteso sia come materia che, postimpressionisticamente, come veicolo capace di rappresentare la realtà e di esprimere sulla tela i sentimenti e le sensazioni. Un divisionismo, dunque, filamentoso, come strumento tecnico in grado, da solo, di esprimere appieno l'atmosfera piena di luce, tipica delle altitudini.

<sup>293</sup> *“L'Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione. [Con Fornara] la pittura sembra divenuta d'un tratto una organizzatissima agenzia del Touring quando non è un laboratorio chimico botanico o un gabinetto di psichiatri. Morbelli e Longoni soffrono di demenza senile.”* U. Boccioni, *Arti plastiche Carlo Fornara*, in “Gli Avvenimenti”, II, n. 15, Milano 29 aprile 1916.

dipinti più tardi, ancora meglio riusciti, la gamma cromatica, sull'esempio di Longoni, assumerà toni madreperlaci, scelti per definire abilmente l'effetto neve su una stesura più lieve. Si atterrà fino al 1922 a un divisionismo, rigorosamente ortodosso, non permeato dalla sensibilità di Longoni o Morbelli ma di una sorta di codice cifrato, sostanzialmente decorativo, che si presta a illustrare con suggestione le vedute panoramiche delle valli, negli scorci ritenuti più significativi, identificati nella loro realtà geografica. Le sue future scelte, indirizzate verso il chiarismo e il gruppo Novecento, abbracceranno la conseguente mutazione dei soggetti, in particolare vedute marine e spiagge<sup>294</sup>.

Pellizza non ha mai dipinto la montagna anche se avrebbe voluto<sup>295</sup>. La maturata determinazione a diventare "pittore delle Alpi" mentre svolgeva i suoi studi grafici sui luoghi segantiniani in Engadina ha portato solo a delle correzioni, probabilmente impossibili prima dei viaggi, agli sfondi di due dipinti oggi considerati capolavori. La più significativa, come ben espresso da Aurora Scotti, sta nella lunga lavorazione a *Membra stanche* (1903-1906) con la modifica del paesaggio rispetto al grande cartone a carboncino del 1903 dove le montagne in lontananza erano appena tratteggiate. Nella versione definitiva compare un'imponente catena montuosa scura contro il cielo azzurro, è la porzione di Prealpi lecchesi visibili nelle giornate più terse da Volpedo guardando verso

---

<sup>294</sup> F. Rea, *Carlo Prada (1884-1960)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 22 settembre - 21 ottobre 1984), Ist. Grafico Litostampa, Milano 1984, pp. 10-20.

<sup>295</sup> Pellizza non ha effettivamente mai dipinto montagne, a olio. L'attribuzione degli olii che presumibilmente eseguì in Engadina è ancora da revisionare. Come documentato nella lettera alla moglie Teresa realizzò: "disegni e un bozzetto a colore". *Alpe Languard*, abbozzo riprodotto nel catalogo generale al n. 1308, è una veduta naturalistica del paesaggio con gli elementi vegetali e minerali in primo piano, rimasto allo stadio preparatorio. Presente nell'inventario dello studio dell'artista del 1907, fu esposto alla Galleria Pesaro di Milano nel 1920 e probabilmente venduto in quell'occasione, l'ubicazione attuale è sconosciuta. Un secondo dipinto a olio *Montagne dell'alta Engadina (Tramonto)*, catalogo generale n. 1312, esposto all'antologica di Torino del 1999, è stato in quell'occasione identificato con il dipinto presente sia alla Biennale di Venezia nel 1909 che alla Pesaro di Milano nel 1920, identificazione operata attraverso il confronto con gli studi grafici degli skyline engadinesi e le note di Ugo Ojetti. Anche se si trattasse dello stesso dipinto non credo che raffiguri il paesaggio dichiarato nel titolo apposto in quanto l'orizzonte basso e la conformazione del paesaggio sono completamente estranei a quello dell'Engadina. Il disegno, oggi non rintracciabile, riprodotto nel catalogo generale al n. 1309, *Paesaggio dell'Engadina*, è segnato da Aurora Scotti come non autografo di Pellizza, ha delle singolarità formali simili agli altri studi presentati all'esposizione milanese del 1940. È difficile pronunciarsi senza il reperimento dell'originale, concordo sulla non autografia e anche qui, come nel sopracitato dipinto, il fondovalle raffigurato è troppo dilatato e ampio per essere l'Engadina ripresa dal vivo. Si vedano: ASPV, Cartolina postale di Pellizza alla moglie Teresa, 2 luglio 1906, lettere, inv. Giuseppe a Teresa, n. 11; "Pellizza da Volpedo. Catalogo gen..." op. cit. p. 380; A. Scotti (a cura di), *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra (Torino, GAM, 18 settembre 1999 - 6 gennaio 2000), Hopefulmonster, Torino 1999, p. 128.

Un ulteriore piccolo dipinto a olio su cartone, intitolato *Monte Schafberg*, datato 1906 e attribuito, con certezza, a Pellizza, è attualmente in vendita presso una Galleria d'arte. Appurato che la veduta dello Schafberg non è riportata realisticamente, l'attribuzione a Pellizza, in totale mancanza di documenti, non è da ritenersi certa.

nord oltre la Brianza, i profili netti e frastagliati dimostrano la nuova consapevolezza nella loro rappresentazione. L'altra nella versione definitiva de *Il ponte* (1904-1906), che l'artista modificò dopo averne notato le debolezze mentre era esposto alla Biennale di Venezia del 1905. La rielaborazione del dipinto, tornato nello studio di Volpedo, consistette in un rinforzo cromatico dei profili montuosi al di là del ponte allo scopo di creare una catena montuosa continua dagli evidenti profili acuti. In entrambi i dipinti le quinte naturali delle montagne portate visivamente in avanti oltre a delimitare l'orizzonte creano una sorta di abbraccio entro il quale si svolge l'azione umana<sup>296</sup>. Morbelli durante tutto il corso della sua attività, ha elaborato più versioni dei soggetti trattati, indagandoli con variazioni tecnico-cromatiche e operando, talvolta, slittamenti di significato<sup>297</sup>. Così è avvenuto anche col tema della montagna sul quale ha svolto un'indagine continuativa ma con lo sguardo del fruitore occasionale, senza entrare nel merito dell'analisi ambientale. Con l'intelligenza che lo ha contraddistinto, carpiva quello che le montagne, pittoricamente, potevano offrirgli, quanto le risaie vercellesi, le colline monferrine della Colma, il mare con le cabine, le stanze chiuse della Milano dei diversi. Lo studio del paesaggio che fa da sfondo a inserti simbolisti, assume un ruolo importante negli ultimi anni di attività, come in *Era già l'ora che volge al desio* del 1906 e *Ave Maria della sera* del 1910, dipinto presente in tutte le ultime mostre sul divisionismo o la montagna dipinta. Dal 1912 i soggiorni estivi annuali a Santa Caterina Valfurva, in alta Valtellina, dove si era recato la prima volta per motivi di salute nel 1886, lo portano a opere molto personali come l'ovale *Il ghiacciaio dei Forni*, particolare ghiacciaio vallivo del gruppo dell'Ortles-Cevedale unico del tipo himalayano in Italia, nel quale propone un paesaggio evocativo con un taglio inedito per un ghiacciaio con un primo piano ravvicinato su una distesa

---

<sup>296</sup> "Pellizza da Volpedo. Catalogo gen..." op. cit. p. 39. Inoltre: bozzetto preparatorio a carboncino e gesso, in Ibid. op. 1118, p. 421; dipinto a olio, op. 1347, p. 491. Inoltre, A. Scotti, *Alla ricerca dell'armonia: Il Ponte tra natura e simbolo*, in "La costruzione di un capolavoro Il Ponte di Giuseppe Pellizza da Volpedo", catalogo della mostra (Volpedo, Studio Pellizza, 2017), Associazione Pellizza - Pinacoteca Fondazione C.R. Tortona, 2017, pp. 11-42.

<sup>297</sup> Con il mutare della società nel passaggio tra Ottocento e Novecento gli artisti si erano fatti portavoce delle novità della società industriale nell'elaborazione dei propri prodotti artistici. Morbelli impersona l'artista che in questo contesto ha saputo coniugare l'attaccamento alla tradizione con l'innovazione del cambiamento. Attraverso un viaggio nel suo percorso artistico è possibile percepire le incertezze ma anche l'entusiasmo degli artisti che si trovano a vivere e a operare in un arco temporale dove l'evoluzione della società moderna viaggia a grande velocità; se taluni avevano incontrato difficoltà nello stare al passo con queste repentine trasformazioni, altri, come Morbelli, avevano trovato metodi personalizzati per rappresentare contemporaneamente tradizione e innovazione all'interno delle proprie opere. Si vedano "Archivi del divisionismo" op. cit. pp. 418-420; R. De Grada (a cura di), *Morbelli e Barabino: Dalla poetica della natura all'impegno del sociale*, catalogo della mostra (Alessandria, Galleria di Palazzo Guasco, 20 marzo - 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004, pp. 13-17.

innevata tagliata in obliquo, mentre le cime vengono lasciate lontane sullo sfondo col risultato che i tipici rapporti tra i colori dei ghiacciai risultano invertiti: le rocce scure si trovano nella parte superiore e la parte innevata in quella inferiore, operazione compositiva inversa rispetto ad *Ave Maria*.

In alcune delle ultime vedute di montagna, realizzate tra 1914 e 1919 durante i soggiorni a Usseglio nella Valle di Viù, Morbelli torna a utilizzare una tecnica a impasto a pennellate larghe che però nei rapporti di colore continua a tener conto dei principi divisionisti, opere quali *La Lera* e *Alta montagna con sfondo di ghiacciaio*, entrambi del 1919, documentano ancora una fervida vena pittorica capace di rinnovarsi ancora, poco prima della morte<sup>298</sup>. Cesare Maggi, considerato il divisionista della neve per antonomasia, come si è visto ha dedicato buona parte della sua attività alla trattazione del paesaggio montano, alternandolo nella maturità, a seguito del sodalizio con Giacomo Grosso e la cessazione del contratto con Alberto Grubicy, ai soggetti più disparati, mantenendo la padronanza della tavolozza acquisita nel primo decennio del secolo. Oltre alle opere già menzionate sono da valutare: *La nave ospedale*, 1916, *Il pescatore*, 1920, *Venere sullo scoglio*, 1927.

Naturalmente il tema della montagna non si esaurisce con l'evoluzione del divisionismo e l'avanzata delle avanguardie, sarà ancora affrontato da numerosi pittori fino agli anni trenta, in quella fase artistica che gli storici hanno voluto indicare come "Post naturalismo".

Il paesaggio è stato il genere più coltivato dalla pittura divisionista, in quanto le ricerche sulla luminosità del colore vanno a suggerire validi svolgimenti nell'ambito di un verismo capace di interpretare lo spirito dei luoghi, non solo di montagna, unendo le sensazioni della pittura en plein air con le più meditate riflessioni sull'applicazione di una tecnica-modello espressivo. L'accendersi del colore per effetto delle ricerche sull'accostamento dei toni ha permesso di leggere anche la dimensione di una "mediterraneità" che si è manifestata nei paesaggi marini propri del nucleo di artisti che, fra Toscana e Liguria, sono stati protagonisti di un ramo del divisionismo non ortodosso, ma non per questo secondario. Il ruolo nevralgico lo ha avuto Plinio Nomellini, autore che, valendosi del divisionismo ha affrontato tutti i temi della pittura del suo tempo dal realismo sociale al simbolismo, ed è arrivato all'efficace stagione paesaggista, nella quale ha fatto

---

<sup>298</sup> A. Scotti (a cura di), *Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca*, atti del Convegno internazionale di studio, 30 settembre - 1 ottobre 2005, Tortona, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Associazione Pellizza da Volpedo, 2007. pp. 155-182, 190-231; P. Zatti (a cura di), *Morbelli 1853-1919*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 15 marzo - 16 giugno 2019), Silvana, Cinisello B. 2019.

da tramite fra le premesse delle marine macchiaiole e le accoglienze dedicate alle nuove tendenze nel costituirsi di un gruppo di pittori cresciuti a Livorno e in Toscana, tra i quali Llewelyn Lloyd e Giorgio Kienerk, e i liguri Rubaldo Merello e Filiberto Minozzi, esecutori di marine divisioniste di alta qualità pittorica.

I dipinti nomelliniani come *Il golfo di Genova* e *Ulivi ad Albaro* sono applicazioni originali e compiute di una capacità lirica di cogliere la luce del paesaggio marino e marittimo attraverso il suo dissolversi in un'atmosfera palpitante di percettibile memoria ambientale, cosa che gli altri maestri, Previati a parte, si veda l'idealizzato *Tramonto in Liguria*, 1912, non sono riusciti a rendere così intensamente forse anche perché il mare non era il loro ambiente. Rimandi immediati si riscontrano in possibili confronti con Kienerk e soprattutto con Merello, i cui pigmenti procedono a intensificarsi fino a modi quasi espressionisti<sup>299</sup>.

---

<sup>299</sup> S. Balloni, A. Guarnaschelli, B. Nomellini (a cura di), *Nomellini a Genova: ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Tortona 2014, p. 11; M. Fochessati, G. Franzoni (a cura di), *Rubaldo Merello tra divisionismo e simbolismo. Segantini, Previati, Nomellini, Pellizza*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018), Sagep, Genova 2017, pp. 73-75, e le introduzioni alle sezioni della mostra: Previati e il paesaggio ligure, Nomellini a Genova, Verso il paesaggio interiore: Merello.



## APPARATI

### 1. Revisione aggiornata di “Archivi del Divisionismo”.

Riporto la suddivisione degli artisti così come prodotta in “Archivi del Divisionismo”, pp. 393-457, aggiungo tra parentesi una mia personale riformulazione, aggiornata su alcune scelte che, perfino per l’epoca, non mi sono sembrate completamente condivisibili, la motivazione è spiegata in corsivo.

#### Avvertenza

I pittori divisionisti sono qui raggruppati in due capitoli. Il primo chiamato “dei maestri” comprende quegli artisti che non soltanto operarono a lungo nelle file del divisionismo, ma svolsero un ruolo di guide o di ispiratori, sia per l’appartenenza a una generazione più anziana, sia per la portata storica dei loro quadri o della loro poetica. Da essi si trovano enunciate tutte le componenti culturali e tecniche del divisionismo italiano. L’ordine in cui sono disposti è storico critico:

Vittore Grubicy

Giovanni Segantini

Gaetano Previati

Plinio Nomellini

Giuseppe Pellizza da Volpedo

Angelo Morbelli

Carlo Fornara

Emilio Longoni

Angelo Torchi (*Possidente terriero di Ravenna, ha iniziato con paesaggi secondo lo stile dei macchiaioli, successivamente opere, specialmente di figura, a pennellate divise e puntinate che guardano quasi esclusivamente al postimpressionismo francese. Non fu un divisionista.*)

Giacomo Balla (*Si veda cap. VII*)

Enrico Lionne

Camillo Innocenti (*Ha studiato Goya e Velázquez in Spagna, negli anni Novanta a Roma alterna il divisionismo con impasti tradizionali in tele dedicate al folklore laziale, e ritratti debitori di Boldini, nella tarda attività si ispira a Boccioni con accostamenti atonali e deformazioni formali. Non fu un maestro divisionista.*)

Giuseppe Cominetti

Il secondo gruppo “delle partecipazioni” comprende sia i pittori di una generazione più giovane, seguaci e discepoli dei primi; sia i pittori che hanno partecipato brevemente al divisionismo come esperienza giovanile, per poi raggiungere una più completa personalità in successive forme d’arte; sia infine i pittori che, pur non privi di valore poetico, non hanno la spiccata originalità dei maestri. Per tutti questi artisti si è preferito seguire il semplice ordine alfabetico:

Domenico Baccarini (*Non ha mai applicato una sistematica divisione del colore, è stato autore principalmente di ritratti, spesso a carboncino, e ceramiche.*)

Angelo Barabino

Benvenuto Benvenuti

Flavio Bertelli

Umberto Boccioni

Duilio Cambellotti (*La sua attività è stata rivolta alla scultura e alla scenografia, è conservato un piccolo numero di dipinti dove dimostra interesse per segno filamentoso che tuttavia non può essere considerato divisionismo.*)

Carlo Carrà

Galileo Chini

Leonardo Dudreville

Ferruccio Ferrazzi

Serafino Macchiati

Rubaldo Merello

Arturo Noci

Clemente Pugliese-Levi

Romolo Romani

Luigi Russolo

Gino Severini

Giovanni Sottocornola

Non sono potuti rientrare in questo primo tentativo di catalogazione dei divisionisti italiani alcuni pittori, anche di qualche notorietà al loro tempo, e ciò perché non se ne poterono reperire opere e dati in misura sufficiente, o perché quella attività che di essi si è finora riusciti a documentare non ne autorizzava la classificazione nella cerchia pur lata e approssimativa del divisionismo, o perché infine, le poche opere rintracciate non sembrano all'altezza del loro credito. Tali artisti sono i seguenti, cui non è da escludere che altri possano aggiungersi in avvenire:

tra gli altri:

Adriano Baracchini Caputi, livornese, partecipante alla mostra di Parigi del 1907.

Gerolamo Cairati, paesaggista divisionista dei primi del '900, risiede poi a Monaco.

Guido Cinotti, amico di Segantini e Longoni, sulla fine dell'800, partecipa alla mostra del 1907.

Giovan Battista Ciolina, di Val Vigizzo, tre quadri nella galleria di Novara.

Carlo Cressini, paesaggi lombardi e alpini fra 1890 e 1920.

Antonio Discovolo, molti paesaggi divisionisti, spesso marini, dal 1902 in poi.

Alberto Falchetti, ammiratore di Segantini, esegue molti paesaggi alpini fra il 1890 e il 1910.

Giorgio Kienerk, fiorentino, compie esperienze divisioniste fra il 1891 e il 1895.

Llewelyn Lloyd, livornese, sostenitore acceso del divisionismo dal 1904 al '12.

Baldassarre Longoni, autori di quadri puntinisti a Verona.

Cesare Maggi, molti dei suoi numerosi paesaggi alpini risentono di Segantini (1907-19).

Giuseppe Mentessi, ferrarese amico di Previati, spesso ne subisce l'influenza.  
Filiberto Minozzi, collega del giovane Carrà, dal '7 entra ufficialmente nel gruppo.  
Eugenio Olivari, amico di Nomellini a Genova.  
Matteo Olivero, piemontese, seguace di Segantini e amico di Pellizza.  
Carlo Prada, milanese, partecipa alle due mostre del '7 e del '12.  
Gottardo Segantini, continua la pittura del padre.  
Angelo Vernazza, ligure, esegue opere divisioniste alla fine dell'800.

Edoardo Berta non è menzionato forse perché nato in Svizzera.

## 2. Partecipanti alla Mostra del Divisionismo Italiano

PALAZZO DELLA PERMANENTE Milano 1970 marzo - aprile

Elenco degli artisti:

Giovanni Segantini  
Vittore Grubicy de Dragon  
Gaetano Previati  
Giuseppe Pellizza  
Angelo Morbelli  
Emilio Longoni  
Carlo Fornara  
Giacomo Balla  
Umberto Boccioni  
Carlo Carrà  
Gino Severini  
Luigi Russolo  
Leonardo Dudreville  
Plinio Nomellini  
Rubaldo Merello  
Giuseppe Cominetti  
Angelo Barabino  
Camillo Innocenti  
Enrico Lionne  
Arturo Noci

### 3. ASPV, DIARIO [senza data]

*“[...] Il mio scopo è il bene dell’umanità, è di esprimere le verità che arridono al mio intelletto. Cosa importa a me se sarà disprezzato, vilipeso? L’arte deve sublimarsi col pensiero. Amo più esser giusto nel pensiero che nella forma. L’uomo ipocrita lo rappresenterò con pennellate triangolari, acute, secche, marcate; il bonario con pennellate grasse e che girano modellando tutte le parti; per pitturare chi ride sardonicamente adopererò in ultimo il pennello di martora e farò pennellate fuggevoli, sottili [...]”*

### 4. ASCS, Fondo Olivero, Biglietto di Gérôme Maësse a Matteo Olivero, 1911.

*Cher artiste. Voilà qui va vous ravir c’est à Paris. Aux Champs Elysées, que la manifestation unioniste va avoir lieu. J’entends donner à vos œuvres une consécration et appuyer l’intérêt que nous y portons en vous facilitant de faire une exposition personnelle de vos plus belles toiles. L’arrangement sera très luxueux par les exposition pauvres sont de cruelles désillusions pour l’artiste et l’amateur.*

*Demandez donc dès maintenant à Monsieur Jean Varin qu’il vous communique confidentialement le plan des locaux afin que vous puissiez choisir votre place; il vous donnera tous les renseignements que vous pourrez désirer.*

*Sentiments les meilleurs*

*Gérôme Maësse*

### 5. Cartolina di Giuseppe Pellizza a Plinio Nomellini, 26 aprile 1897. Pubblicata in “Archivi del divisionismo”. p. 204.

*Volpedo 26.4.97*

*Carissimo la consortereria milanese ti ha rifiutato un quadro: e un quadro, pur fatto a divisione, venne rifiutato a Fornara assieme ad un altro del Pusterla. Morbelli mi scrive che si sta concretando di esporre le due opere del Pusterla e del Fornara in qualche luogo pubblico e di scrivere a te se acconsenti che colle due opere venga esposta la tua. [...]*

*Gradisci una forte stretta da tuo*

*G. Pellizza*

6. Lettera di Angelo Morbelli a Plinio Nomellini, 11 maggio 1897. Pubblicata in "Archivi del divisionismo". pp. 130-131. e in L. Caramel (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile - 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982. p. 46.

*Milano, 11.5.97*

*Caro Signor Nomellini [...] Tornando a noi, la sua idea, fu già ventilata o discussa dal Longoni, Pellizza ecc., il resumè sarebbe questo. Nella futura Triennale (per Torino il tempo è troppo esiguo) di Milano, noi Divisionisti (che cresciamo, a quest'ora siamo 12 o 14) Nomellini, Pellizza, Segantini, Morbelli, Sottocornola, Longoni, Grubicy, Previati, Fornara, Ciolina, Peretti (di Val Ossola) Cairati, Cinotti, ed altri che sorgeranno!! intimeremo all'Accademia (rinunciando o nò ai premi! si starà a vedere poi) o avere sale per noi tutti Divisionisti senza passare sotto le Com.ni di accettazione e collocamento, o faremo un'Esposizione nostra in locali in legno da ergersi, con qualche beneficenza, oltre gli eventuali rimanenti entroiti (dedotte le passività) da dividersi tra noi. L'idea è bella sebben prematura, ma in 3 anni c'è tempo da prepararsi sia come lavori, sia come decisioni sul da farsi. La verità è che redo ne abbiamo già pieni i coglioni di queste guerre, e se il Segantini accetta senza fallo saremo a cavallo! l'idea è sostenuta anche dai critici, Macchi, Bozzi, (e credo Martinelli), Vittore, magari anche Pica, Onetti, e quanti amano l'arte senza pastoie. Io credo che intanto si potrebbe attuare uno schema di Regolamento, in riserva di ultimarla stabilmente (scriva lei o Pellizza al Segantini, non avendogli mai scritto io) e a tempo debito... ultimatum all'Accademia poi vedremo la risposta. Il Fornara di Val Ossola, mi pare prenda forte posizione in arte, divisionista convinto, da tutti quelli che videro suoi lavori, non sanno raccapezzarsi il motivo della sua esclusione a Brera!! Concludo col dire che avranno paura!!*

7. Lettera di Angelo Morbelli a Giuseppe Pellizza, 7 maggio 1903. Pubblicata in "Archivi del divisionismo". pp. 138-139. e in "Angelo Morbelli" op. cit. p. 48.

*Milano 7.5.1903*

*Caro Pellizza. L'idea di fare un gruppo di Divisionisti è definitivamente tramontata! cominciò il Nomellini a piacergli poco il titolo Divisionisti, preferiva indipendenti, poi il N° di essi diventava legione, solo a Venezia esponenti, siamo circa una trentina! Poi a dare il tracollo definitivo c'è l'idea che agli artisti di tutta Italia, meno Milano, ci sarà l'invito all'opera, cade quindi la necessità del gruppo, inoltre mi mettevo in una grama gatta da pelare, senza contare i disturbi, come prevedi tu ecc. ecc. quindi amen. [...]*

8. Lettera di Giuseppe Pellizza a Angelo Morbelli, 12 ottobre 1905. Pubblicata in “Archivi del divisionismo”. p. 238. e in “Angelo Morbelli” op. cit. p. 70.

*Volpedo 12.10.1905*

*Caro Morbelli,*

*Con piacere leggo notizie vendita del tuo quadro Risaia; sono pochi, ma li conti e messi assieme ad altri ti possono dare l'agio a proseguire l'arte libera senza pastoie. Fui a Milano nell'estate, nel contempo poi Permanente e vidi detto tuo quadro ora venduto. Non so quel che tu posso pensare in merito al divisionismo che vi adoperasti certo è che non ti fece approdare a un risultato completamente soddisfacente. Ricordo che mi domandasti il mio pensiero relativamente alla critiche mosse al divisionismo: ebbene io credo che non siano del tutto infondate. La impossibilità di fare tutto dal vero direttamente, ci condusse (anch'io ne ebbi prova in quel quadro che volevo intitolare Morticino) a fare molto a memoria nello studio, perdendo così certi caratteri specifici del vero in un formalismo di maniera, spunto migliore della vecchia Accademia. Quando nella primavera 1904 riprendendo il quadro Pomeriggio d'aprile, ora a Venezia, mi tolsi dal puntinismo per una pennellata più libera che cera forme e colore in uno stesso istante, vidi allargarsi il mio orizzonte e ne ebbe poi frutto non disprezzabile nei quadretti di paesaggio che vedesti alla Permanente quest'anno ma io perseguivo già da qualche anno il rinnovamento senza peraltro abdicare a quel plein aire per cui mi sento nato. Sarebbe insomma un ritorno all'impressionismo che si dovrebbe fare invece di spingere il divisionismo ai limiti estremi del puntinismo.*

## 9. Regesto anagrafico degli artisti

Ashton, Federico (Milano, 1836 – Valico del Sempione, 1904).  
Balbi, Angelo (Genova, 1872 – Genova, 1939).  
Baracchini Caputi, Adriano (Firenze, 1883 – Livorno, 1968).  
Baroni, Eugenio (Taranto, 1880 – Genova, 1935).  
Bastien-Lepage, Jules (Damvillers, 1848 – Parigi, 1884).  
Bazzaro, Leonardo (Milano, 1853 – Milano, 1937).  
Benvenuti, Benvenuto (Livorno, 1881 – Livorno, 1959).  
Bertieri, Oreste (Villanova sull'Arda (PC), 1870 – Torino, 1908).  
Bertini, Giuseppe (Milano, 1825 – Milano, 1898).  
Bistolfi, Leonardo (Casale Monferrato (AL), 1859 – La Loggia (TO), 1933).  
Boccioni, Umberto (Reggio Calabria, 1882 – Verona, 1916).  
Bosia, Agostino (Torino, 1886 – Torino, 1962).  
Carcano, Filippo (Milano, 1840 – Milano, 1914).  
Carrà, Carlo Dalmazzo (Quargnento (AL), 1881 – Milano, 1966).  
Cézanne, Paul (Aix-en-Provence, 1839 – Aix-en-Provence, 1906).  
Chesneau, Ernest (Rouen, 1833 – Parigi, 1890).  
Cinotti, Guido (Siena, 1870 – Milano, 1932).  
Ciolina, Giovanni Battista (Toceno (VB), 1870 – Toceno (VB), 1955).  
Cominetti, Giuseppe (Salasco (VC), 1882 – Roma, 1930).  
Corcos, Vittorio Matteo (Livorno, 1859 – Firenze, 1933).  
Cormon, Fernand-Anne Piestre (Parigi, 1845 – Parigi, 1924).  
Cremona, Tranquillo (Pavia, 1837 – Milano, 1878).  
Cressini, Carlo (Genova, 1864 – Milano, 1938).  
Dall'Oca Bianca, Angelo (Verona, 1858 – Verona, 1942).  
De Albertis, Edoardo (Genova, 1874 – Genova, 1950).  
Delleani, Lorenzo (Pollone (BI), 1840 – Torino, 1908).  
De Maria, Mario (Bologna, 1852 – Bologna, 1924).  
Discovolo, Antonio (Bologna, 1874 – Bonassola (SP), 1956).  
Dudreville, Leonardo (Venezia, 1885 – Ghiffa (VB), 1976).  
Esposito, Gaetano (Salerno, 1858 – Sala Consilina (SA), 1911).  
Falchetti, Alberto (Caluso (TO), 1878 – Caluso (TO), 1951).  
Focardi, Piero (Settignano (FI), 1889 – Cannes, 1945).  
Franzoni, Filippo (Locarno, 1857 – Mendrisio, 1911).  
Gola, Emilio (Milano, 1851 – Milano, 1923).  
Grosso, Giacomo (Cambiano (TO), 1860 – Torino, 1938).  
Grubicy De Dragon, Vittore (Milano, 1851 – Milano, 1920).  
Hodler, Ferdinand (Bern, 1853 – Ginevra, 1918).  
Innocenti, Camillo (Roma, 1871 – Roma, 1961).  
Kienerk, Giorgio (Firenze, 1869 – Fauglia (PI), 1948).  
Lionne, Enrico (Enrico della Leonessa), (Napoli, 1865 – Napoli, 1921).  
Lloyd, Llewelyn (Livorno, 1879 – Firenze, 1949).

Locatelli-Milesi, Achille (Almenno S. Bartolomeo (BG), 1864 – Bergamo, 1948).  
 Longoni, Baldassarre (Dizzasco (CO), 1876 – Como, 1956).  
 Longoni, Emilio (Barlassina (MB), 1859 – Milano, 1932).  
 Macchiati, Serafino (Camerino (MC), 1861 – Parigi, 1916).  
 Magrini, Adolfo (Ferrara, 1874 – Milano, 1957).  
 Maragliano, Federico (Genova, 1873 – Genova, 1952).  
 Merello, Rubaldo (Madesimo (SO), 1872 – Santa Margherita Ligure (GE), 1922).  
 Mérodack-Jeaneau, Alexis (Angers, 1873 – Angers, 1919).  
 Minozzi, Filiberto (Verona, 1877 – Milano, 1936).  
 Morbelli, Angelo (Alessandria, 1854 – Milano, 1919).  
 Motta, Domingo (Genova, 1872 – Genova, 1962).  
 Mucchi, Anton Maria (Fontanellato (PR), 1871 – Salò (BS), 1945).  
 Noci, Arturo (Roma, 1874 – New York, 1953).  
 Nomellini, Plinio (Livorno, 1866 – Firenze, 1943).  
 Omio, Giuseppe (Lovere (BG), 1881 – Milano, 1955).  
 Prada, Carlo (Milano, 1884 – Santa Margherita Ligure (GE), 1960).  
 Pellizza, Giuseppe (Volpedo (AL), 1868 – Volpedo (AL), 1907).  
 Pissarro, Jacob Abraham Camille (Charlotte Amalie, 1830 – Parigi, 1903).  
 Previati, Gaetano (Ferrara, 1852 – Lavagna (GE), 1920).  
 Pugliese-Levi, Clemente (Vercelli, 1855 – Milano, 1936).  
 Quinzio, Giovanni (Genova, 1832 – Genova, 1918).  
 Ramponi, Ferdinando (Les Abrets, 1884 – Saint-Soupplets, 1916).  
 Rossi, Luigi (Cassarate di Lugano, 1852 – Tesserete, 1923).  
 Russolo, Luigi Carlo Filippo (Portogruaro (VE), 1885 – Laveno-Mombello (VA), 1947).  
 Sacheri, Giuseppe (Genova, 1863 – Pianfei (CN), 1950).  
 Sanquirico, Pio (Milano, 1847 – Milano, 1900).  
 Sartorio, Giulio Aristide (Roma, 1860 – Roma, 1932).  
 Segantini, Alberto (Pusiano (CO), 1883 – Maloja, 1904).  
 Segantini, Giovanni (Arco (TN), 1858 – Schafberg di Pontresina, 1899).  
 Segantini, Gottardo (Pusiano (CO), 1882 – Maloja, 1974).  
 Seurat, Georges (Parigi, 1859 – Gravelines, 1891).  
 Severini, Gino (Cortona (AR), 1883 – Parigi, 1966).  
 Signac, Paul (Parigi, 1863 – Parigi, 1935).  
 Tallone, Cesare (Savona, 1853 – Milano, 1919).  
 Tavernier, Andrea (Torino, 1858 – Grottaferrata (RM), 1932).  
 Tominetti, Achille (Milano, 1848 – Miazzina (VB), 1917).  
 Vela, Vincenzo (Ligornetto di Mendrisio, 1820 – Mendrisio, 1891).  
 Vernazza, Angelo (Genova, 1869 – Genova, 1937).  
 Viviani, Raul (Firenze, 1883 – Rapallo (GE), 1965).  
 Zandomeneghi, Federico (Venezia, 1841 – Parigi, 1917).



## APPARATO ICONOGRAFICO

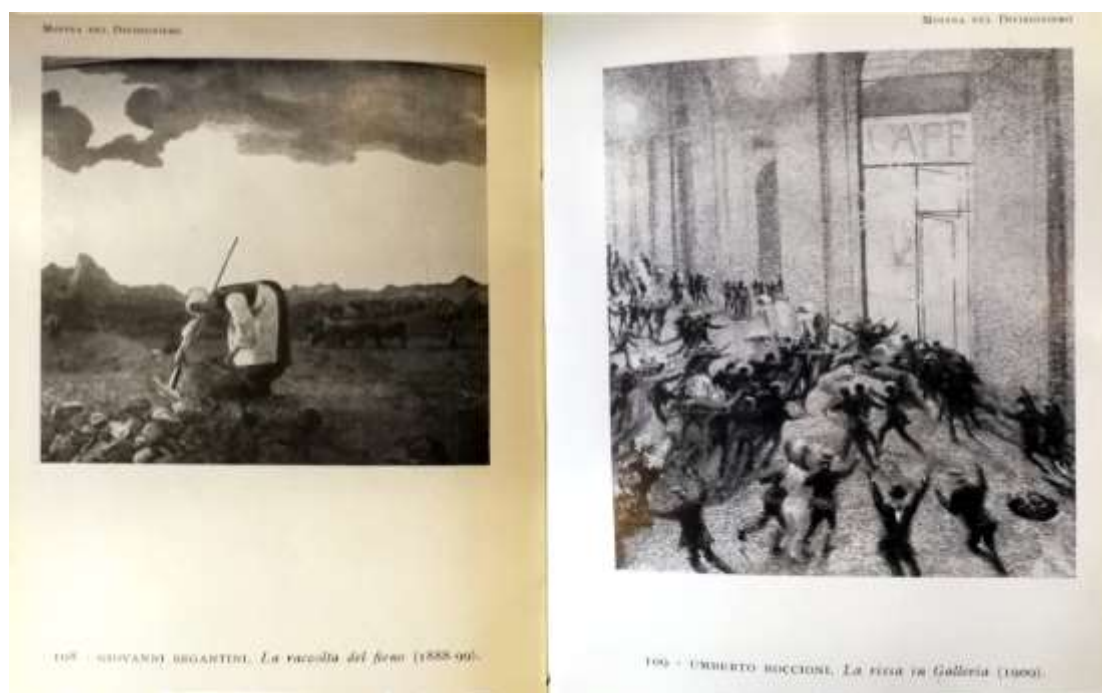


Fig. 1. Venezia 1952. Segantini e Boccioni affiancati nel catalogo della mostra “Il Divisionismo”.



Fig. 2. Giulio Aristide Sartorio, *Studio per la testa della Gorgone*, 1899, matite colorate e pastello a olio su carta, cm. 60×60, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 3. Matteo Olivero, *Ultime capanne*, 1902, da *La Quadriennale. Arti e Lettere*, fasc. 7, Renzo Streglio & C. Torino 1902.

Torino 28. 1904  
 Eg.igno G. Pellizza  
 Nella precedente mia cartolina,  
 scritte di dire, che per avere  
 il chio' del «Quarto stato»,  
 occorre che ella mi rilasci  
 un biglietto, col quale autorizza  
 la Direzione della Società D. di B.A.  
 a farmi la consegna del  
 chio' suddetto  
 In attesa, la ringrazio anticipatamente  
 Cordialmente  
 M. Olivero

Fig. 4. Lettera di Matteo Olivero a Giuseppe Pellizza, 28 ottobre 1904, [f. 1 v.], ASPV, O, n. 047.



Fig. 5. Sommario del n. 4 di «Les Tendances nouvelles», Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Fonds P. 9.



Fig. 6. Doppio autoritratto di Matteo Olivero e Giuseppe Pellizza da Volpedo, litografia da «Les Tendances nouvelles», n. 7, 15 aprile 1905, p. 75.



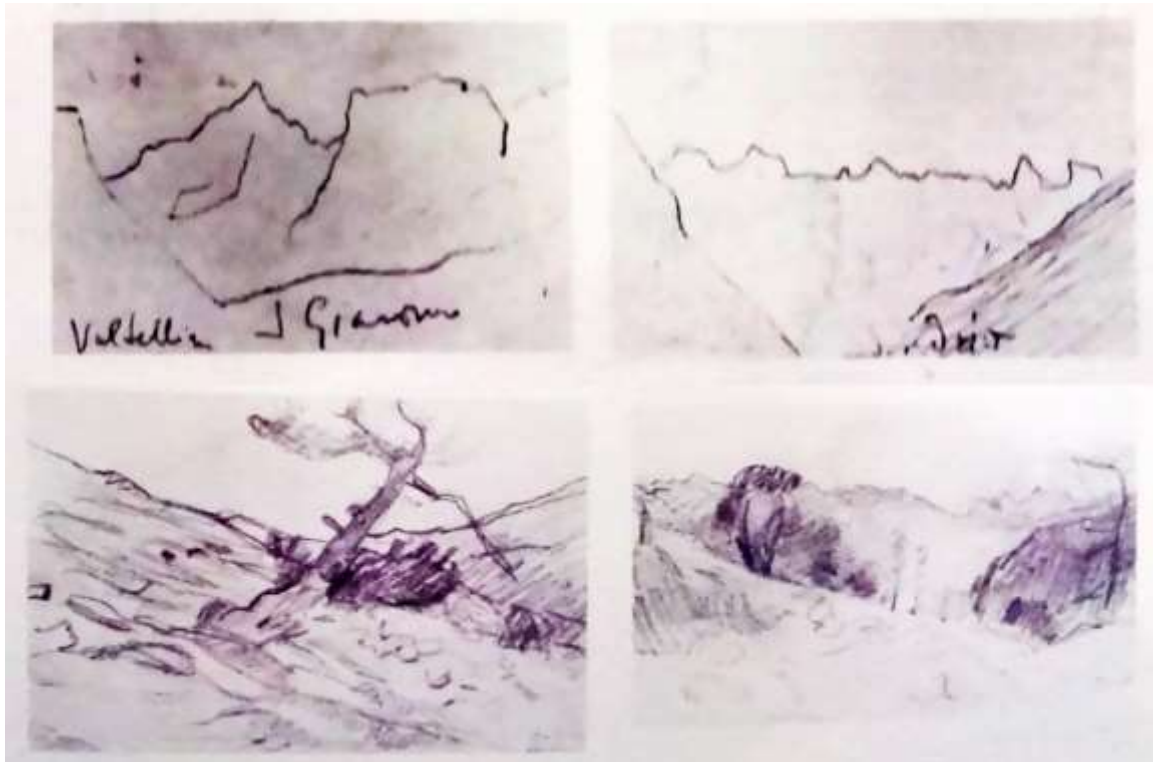


Fig. 7. Giuseppe Pellizza, *Studi delle montagne alpine*, 1904 e 1906, matita nera e carboncino su carta gialla e azzurra, cm. 7×11, Milano e Como, Collezioni private.

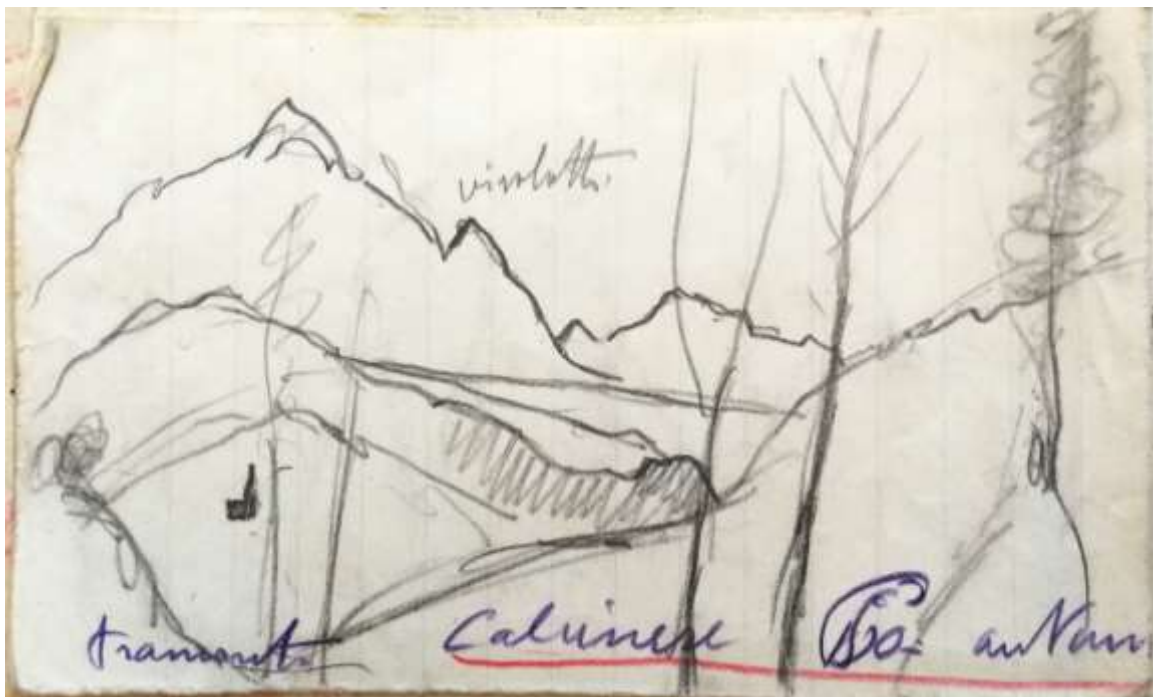


Fig. 8. Matteo Olivero, *Studio di Monviso e Visiolotto per Tramonto a Calcinere*, 1907, matita su carta grigia, cm. 16×22, ASCS, Fondo Olivero, fald. 3, busta 9, f. 1.



Fig. 9. Matteo Olivero, *Prove di stesure di pigmenti e appunti*, ASCS, Fondo Olivero, fald. 3.



Fig. 10. Cartolina postale di Giuseppe Pellizza a Matteo Olivero, 31 dicembre 1906, ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 22 P, 07.



Fig. 11. Parigi 1910. Matteo Olivero nella sala della sua personale con Alexis Mérodak-Jeaneau. ASCS, Fondo Olivero, fotografie.



Fig. 12. Parigi 1910. Parete della personale di Matteo Olivero al Salon Internationale de l'Union ai Champs-Élysées. ASCS, Fondo Olivero, fotografie.





Fig. 13. Saluzzo 1907. Sfilata di carnevale con il carro allegorico progettato da Matteo Olivero. ASCS. Fondo Olivero, fotografie.



Fig. 14. Matteo Olivero, *Autoritratto ultrafuturista*, 1913, olio, tempera e pastelli su tavola, cm. 147×83, Saluzzo, Palazzo Comunale, Pinacoteca Matteo Olivero.



Fig. 15. Giuseppe Pellizza, *Automobile al passo del Penice*, 1904, olio su cartone, cm. 22×36.5, Collezione privata.



Fig. 15 B. Torino 1908. Maggi e Olivero insieme nel catalogo *Seconda Esposizione Quadriennale: 1908*. Società Promotrice delle Belle Arti Torino.





Fig. 16. Matteo Olivero, *Suburbio*, 1920, olio su tela, cm. 119.8×139, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.



Fig. 17. Matteo Olivero, *La madre*, bozzetto per *Suburbio*, 1920, olio su tavola, cm. 40×21, Saluzzo, Collezioni Civiche, inv. MO076.



Fig. 18. Torino 1902. Cesare Maggi alla sua scrivania, Collezione privata.



Fig. 19. Cesare Maggi, *Alba d'inverno*, 1903, olio su tela, cm. 55×75, Tortona, Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.



Fig. 20. Cesare Maggi, *L'ultimo fieno*, 1907, da *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, Bergamo 1907.



Fig. 21. Cesare Maggi, *Il ritorno*, 1909, olio su tela, cm. 180×200, Vienna, Collezione privata Salò Colm.





Fig. 22. Cesare Maggi, *Marina di Noli*, 1919, olio su tavola, cm. 49×60, Collezione privata.

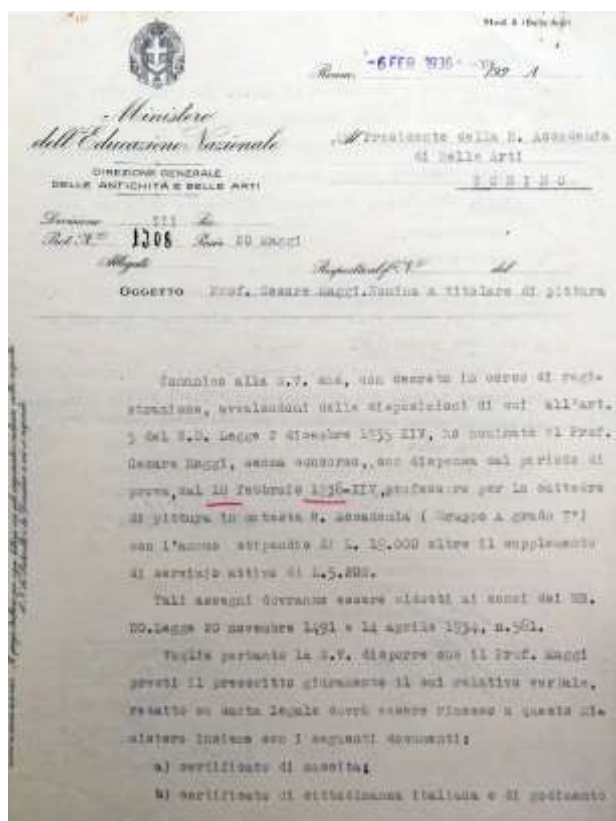


Fig. 23. Nomina ministeriale di Cesare Maggi a titolare della cattedra di Pittura, 6 febbraio 1936, Archivio dell'Accademia Albertina di Torino, AABA TO II, lotto 246: Maggi.







Fig. 26. Antonio Discovolo, *La casa dei sospiri*, 1906, olio su tela, cm. 80×100, Collezione privata.

Qui a Genova facciamo la lotta  
contro l'Accademia, ridotta ormai  
senza professori, sebbene abbia un  
patrimonio ~~non~~ cospicuo, ed un reddito  
annuo di £ 30.000. È privata, cerchiamo  
di farla diventare governativa, con proff-  
nominati per concorso.  
Bassano ti saluta. È stato a Genova  
Bosia, ora diretto a Roma. Che macchia!  
Ti faccio affettuosamente tuo affmo  
amico Eugenio Olivari.

Fig. 27. Lettera di Eugenio Olivari a Matteo Olivero, 27 giugno 1908, [f. 4], ASCS, Fondo Olivero, fald. 4, 36 P, n. 15.



Fig. 28. Eugenio Olivari, *Govoni di fieno*, 1902, olio su tela, cm. 64×53, Collezione privata.



Fig. 29. Eugenio Olivari, *Sera in giardino*, 1907, olio su tela, cm. 23×35, Genova, Coll. privata.





Fig. 30. Edoardo Berta, *Funerale Bianco*, 1901, olio su tela, cm. 102×231, Locarno, Pinacoteca Comunale Casa Rusca.

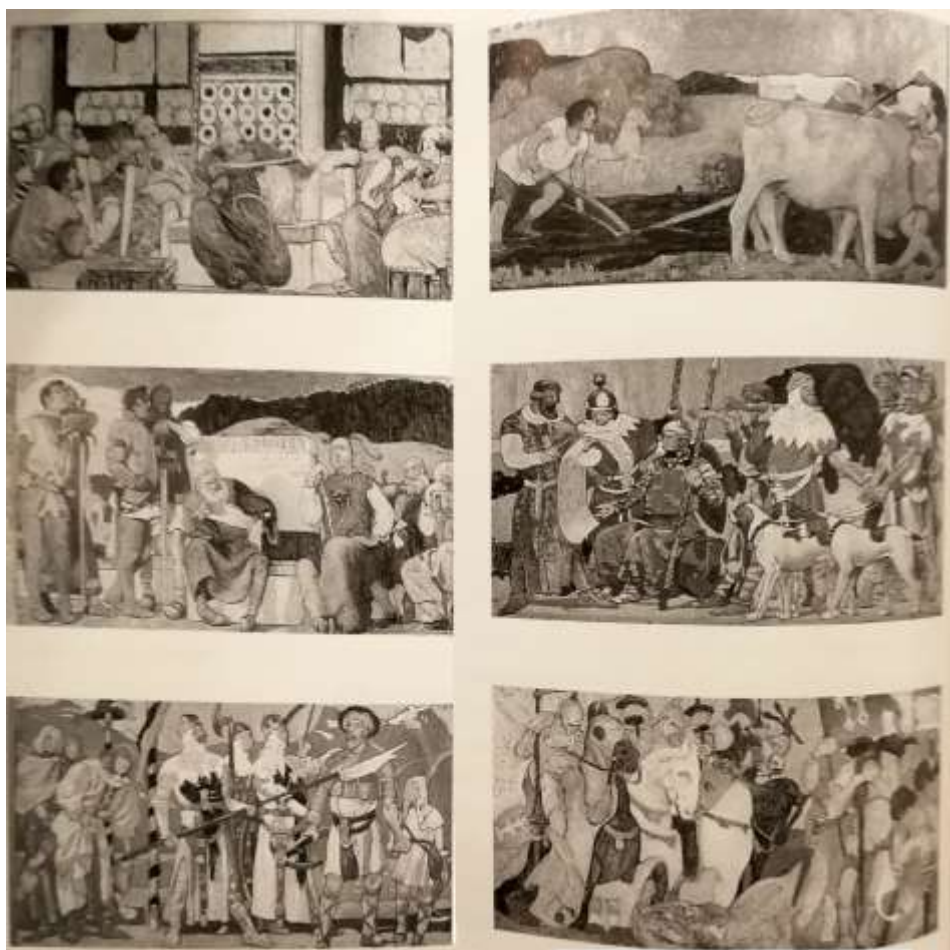


Fig. 31. Edoardo Berta, *Progetto di decorazione a mosaico per il Museo nazionale di Zurigo*, 1903 ca. Locarno, Pinacoteca Comunale Casa Rusca.





Fig. 32. Giacomo Balla, *Nel prato*, 1906, olio su tela, cm. 55×145, Collezione privata.



Fig. 33. Oreste Bertieri, *Ritratto fotografico di Signora*, 1900, carta alla gelatina ai sali d'argento, cm. 18×10, Torino, Archivio dell'Associazione per la Fotografia Storica.



Fig. 34. Carlo Fornara, *Primavera sulle Alpi*, 1905, olio su tela applicata su tavola, cm. 52×65, Collezione Fondazione Alberto Giacomini.

## BIBLIOGRAFIA

### Archivi:

Archivio Storico della Città di Saluzzo (CN).  
Archivio Pinacoteca "Il Divisionismo", Tortona (AL).  
Archivio Studio Pellizza di Volpedo (AL).  
Archivio Storico dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.  
Archivio Marco Calderini presso l'Archivio di Stato di Torino.  
Archivio Angelo Morbelli, Milano (tranne il Fondo Anzani, attualmente in sistemazione).  
Archivio Alte Nationalgalerie e Kunstbibliothek, Berlino.

### Articoli e saggi:

Ceradini M. *L'arte e la moderna società e La società moderna e gli artisti*, in "La Triennale", anno I, n. 5, Torino giugno 1896.

Pica V. *Impressionisti, divisionisti e sintetisti*, in "Il Marzocco", anno II, n. 2, Firenze 14 febbraio 1897.

Segantini G. *Risposta all'inchiesta sulla questione dell'arte e della critica*, in "Il Tesoro", anno I, n. 4, Bologna 5 dicembre 1897.

Fleres U. *La pittura d'oggi in Italia*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", fasc. 2, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898.

Fleres U. *All'Esposizione di belle arti. XVII. Gli audaci (G. Pellizza, P. Nomellini, A. Vernazza, G. Sacheri, A. Dall'Oca Bianca, A. Mancini)*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", fasc. 29, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898.

Mucchi A.M. *Il Divisionismo*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", fasc. 22, Editori Roux Frassati e C. Torino 1898.

Conti A. *All'Esposizione di Venezia. Contro l'impressionismo*, in "Il Marzocco", anno IV, n. 15, Firenze 14 Maggio 1899.

Conti A. *L'esposizione di Venezia. Le scuole d'arte*, in "Il Marzocco", anno IV, n. 16, Firenze 21 Maggio 1899.

Angeli D. *L'esposizione di Venezia. I nuovi elementi dell'arte*, in "Il Marzocco", anno VI, n. 20, Firenze 19 Maggio 1901.

Angeli D. *L'esposizione di Venezia. Le regioni italiane*, in "Il Marzocco", anno VI, n. 21, Firenze 26 Maggio 1901.

Tumiati D. *Artisti contemporanei: Gaetano Previati*, in «Emporium», vol. XIII, n. 73, Bergamo gennaio 1901.

Von Ostini F. *Die VIII. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München*, in «Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur», n. 21, Vienna, 1 agosto 1901.

Goliardo II (Giacinto Stiavelli), *Arte ed artisti, LXXII Esposizione di Belle Arti in Roma, la scultura - Giacomo Balla*, in "Avanti!", anno VI, n. 1917, Roma 9 aprile 1902.

Angeli D. *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", anno VIII, n. 18, Firenze 3 Maggio 1903.

Angeli D. *I problemi del pensiero all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", anno VIII, n. 20, Firenze 17 Maggio 1903.

Martini M.M. *La V Esposizione internazionale d'Arte a Venezia*, in "Il Caffaro", anno XXIX, Genova 20-21 maggio 1903.

Roccatagliata Ceccardi C. *La mostra della Promotrice di Belle Arti nel ridotto del Carlo Felice*, in "Il Lavoro", anno I, Genova 9 giugno 1903.

Lèonardo (Matteo Olivero), *Les Tendances nouvelles de l'Art en Italie. - Giuseppe Pellizza*, in «Les Tendances nouvelles», n. 4, Parigi 1904.

Leroy L. (Alexsis Mérodack-Jeaneau) *Les Tendances nouvelles de l'Art en Italie. - Olivero Mattéo*, in «Les Tendances nouvelles», n. 4, Parigi 1904.

Ojetti U. *Il pensionato artistico italiano*, in "Il Marzocco", anno IX, n. 31, Firenze 31 luglio 1904.

De Luca P. *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia*, in «Natura ed Arte. Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», anno XIV, vol. I, fasc. XV, Casa Editrice Vallardi, Milano giugno 1905.

Ojetti U. *All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, in "Corriere della Sera", anno XXX, n. 131, Milano 14 maggio 1905.

Raimbault R.N. *Le Salon du congrès d'Angers*, in «Les Tendances nouvelles», n. 11, Parigi 30 agosto 1905.

Lèonardo (Matteo Olivero), *La sixième exposition internationale d'art à Venise, suite*, in «Les Tendances nouvelles», n. 15, Parigi 30 dicembre 1905.

Barbiera R. *Rivista delle Belle Arti. La pittura*, in "Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'esposizione compilata a cura di E.A. Marescotti e Ed. Ximenes", Fratelli Treves Editori, Milano 1906.

Corradini E. *Gaetano Previati*, in «La Nuova Antologia», n. 839, Firenze 1 dicembre 1906.

De Gaufridy P. *Rubaldo Merello*, in "Il Caffaro", anno XXXI, Genova 2 dicembre 1906.

Locatelli-Milesi A. *Les Tendances nouvelles en Italie - Giovanni Segantini - Gaetano Previati - Leonardo Bistolfi*, in «Les Tendances nouvelles», n. 25, Parigi 30 ottobre 1906.

De Gaufridy P. *Un'opera di E. Olivari acquistata del Re*, in "Caffaro", anno XXXII, Genova 14 maggio 1907.

De Gaufridy P. *La VII Esposizione d'Arte a Venezia*, in «La Rassegna Latina», anno I, n. 2, Genova 15 giugno 1907.

De Gaufridy P. *L'alba di una scuola*, in «La Rassegna Latina», anno I, n. 12, Genova 15 novembre 1907.

- Fleres U. *Opere acquistate per la Galleria d'Arte Moderna nell'Esposizione di Venezia*, in «Bollettino d'arte», anno I, fasc. 10, Roma 1907.
- Matini U. *Artisti italiani a Parigi. Un'esposizione divisionista*, in «La Tribuna Illustrata», anno XV, n. 46, Roma 13 novembre 1907.
- Nomellini P. *Giudizi di artisti all'Esposizione di Venezia*, in «Il Marzocco», anno XII, n. 36, Firenze 8 settembre 1907.
- Ogetti U. *Notizie artistiche. Il pittore Pellizza da Volpedo*, in «Corriere della Sera», 15 giugno 1907.
- Péladan J. *Le Salon d'Automne et les divisionnistes italiens*, in «La revue hebdomadaire», anno XVI, Parigi 22 ottobre 1907.
- Pica V. *Necrologio. Giuseppe Pellizza*, in «Emporium», anno XIII, n. 151, Bergamo luglio 1907.
- Marius Pictor (Mario De Maria), *Giudizi di artisti all'Esposizione di Venezia*, in «Il Marzocco», anno XII, n. 36, Firenze 8 Settembre 1907.
- Rivier R. *Le peintre Maggi* in «La Revue des Beaux-Arts», anno LVII, Parigi 6 ottobre 1907.
- Ximenes E. *Settima Esposizione internazionale d'Arte in Venezia*, in «Illustrazione italiana», anno XXXIV, fasc. I e II, Tip. F.lli Treves, Milano 1907.
- De Gaufridy P. *Esposizione di Merello al Tunnel*, in «Il Caffaro», anno XXXIII, Genova 1 febbraio 1908.
- Pica V. *Arte Contemporanea: l'Esposizione degli "Amatori e Cultori d'arte" a Roma*, in «Emporium», vol. XXVII, n. 162, Bergamo giugno 1908.
- Oitrè, *Matteo Olivero*, in «Sentinella delle Alpi», anno DX, n. 195, Cuneo 21 agosto 1909.
- Oitrè, *Una medaglia d'oro a Matteo Olivero*, in «Sentinella delle Alpi», anno DX, n. 354, Cuneo 20 dicembre 1909.
- Pica V. *L'esposizione degli amatori e cultori di belle arti in Roma*, in «Emporium», vol. XXIX, n. 172, Bergamo aprile 1909.
- Pica V. *All'VIII Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXX, n. 176, Bergamo luglio 1909.
- Pica V. *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. II. Le mostre individuali di Kroyer, Friesseke, Miller, Pasini, Fattori, Signorini e Pellizza*, in «Emporium», anno XV, n. 176, Bergamo agosto 1909.
- Pica V. *L'Arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. IV. Pittori e scultori italiani*, in «Emporium», vol. XXX, n. 178, Bergamo ottobre 1909.
- Pica V. *L'Arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, in «Emporium», vol. XXXII, n. 191, Bergamo novembre 1910.
- Aa.Vv. *La pittura futurista - manifesto tecnico, versione ufficiale italiana*, seconda edizione, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 aprile 1910.
- De Luca P. *Cronachetta artistica. L'esposizione annuale alla permanente milanese*, in «Emporium», vol. XXXIII, n. 198, Bergamo giugno 1911.

E.B. *L'Esposizione di Venezia, Matteo Olivero*, in "Sentinella delle Alpi", anno DXIII, n. 104, Cuneo 29 aprile 1912.

Bozzi C. *X Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Le mostre individuali italiane*, in "Il Secolo", anno XLVII, Milano 4 giugno 1912.

Melani A. *Luoghi romiti. Valle Vigizzo*, in «Emporium», vol. XXXV, n. 210, Bergamo giugno 1912.

Thovez E. *La decima Esposizione d'Arte a Venezia, Le sale italiane*, in "La Stampa", anno XLV, Torino 23 aprile 1912.

Nebbia U. *Sul movimento pittorico contemporaneo*, in «Emporium», vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo dicembre 1913.

Pica V. *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini*, in «Emporium», vol. XXXVIII, n. 228, Bergamo dicembre 1913.

Vinardi A. *Cronachetta artistica. L'Esposizione della Promotrice di Belle Arti di Torino*, in «Emporium», vol. XXXVII, n. 221, Bergamo maggio 1913.

Arata G.U. *La mostra Nazionale di Brera*, in «Emporium», vol. XL, n. 239, Bergamo novembre 1914.

Lancellotti A. *Vita artistica romana: la prima esposizione della Probitas e la LXXXIII esposizione internazionale degli "amatori e cultori"*, in «Emporium», vol. XXXIX, n. 232, Bergamo aprile 1914.

Red. Circolo degli Artisti: *Una esposizione futurista e un'iniziativa pro Crociata contro la tubercolosi*, Torino febbraio 1914.

Vinardi A. *Cronachetta artistica. Le esposizioni d'arte torinesi*, in «Emporium», vol. XXXIX, n. 234, Bergamo luglio 1914.

Boccioni U. *Arti plastiche Carlo Fornara*, in «Gli Avvenimenti», n. II, 15, 29 aprile 1916.

Giannelli E. *Gaetano Esposito*, in "Artisti Napoletani viventi", Napoli 1916.

Sapori F. *La dodicesima Esposizione d'Arte a Venezia*, in «Emporium», vol. LII, n. 307-308, Bergamo, luglio-agosto 1920.

Tridenti C. *Divisionismo*, in "Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1921), Bestetti & Tuminelli, Milano 1921.

Zanzi E. *Matteo Olivero da Saluzzo*, in «Ars italica. Rivista mensile di cultura per la letteratura e l'arte», anno IX, n. 1, Torino 20 gennaio 1921.

Zanzi E. *Dall'epistolario di un contadino (notizie sulla corrispondenza tra Olivero e Pellizza da Volpedo)*, in "Il Momento", anno XIX, Torino 25 giugno 1921.

Morro C. *Matteo Olivero, les artistes vus aux récent Salons*, in «La Revue Moderne», anno XXIII, n. 16, Parigi 30 agosto 1923.

Ojetti U. *Sale 7-14. Mostra della pittura italiana dell'800, Commissione organizzatrice: Ugo Ojetti, Nino Barbantini, Emilio Cecchi, Ezechiele Guardascione, Antonio Maraini, Cipriano Efisio*

Oppo, Margherita Grassini Sarfatti. *Ordinamento Nino Barbantini*, in “XIV Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia. Catalogo. Seconda Edizione”, Venezia 1928.

Zanzi E. *Ottocento o Novecento? Una nostra inchiesta fra gli artisti torinesi*, in “Gazzetta del Popolo”, anno LXXXII, Torino 8 marzo 1930.

Foglia G. Berta. *Un uomo, un’idea, un simbolo*, in «L’Àdula», n. 6, settembre 1931.

Brizio A.M. *Ottocento, Novecento*, in “Storia Universale dell’arte”, volume 6°, UTET, Torino 1939.

Longhi R. *Carlo Carrà*, in “XXV Biennale di Venezia: Catalogo”, Editore Alfieri, Venezia 1950.

Red. *Venezia: Il programma della Biennale*, in «Emporium», vol. CXV, n. 687, Bergamo marzo 1952.

Piceni E., Cinotti M. *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in “Storia di Milano”, vol. XV, Treccani, Milano 1952.

Muraro M. *La XXVI Biennale di Venezia. Il divisionismo*, in «Emporium», vol. CXVI, nn. 691-692, Bergamo luglio-agosto, 1952.

*Riceviamo e pubblichiamo* in «Arte libera. Periodico mensile letterario-artistico-culturale», anno III, nn. 6-7, Napoli giugno 1952.

De Grada R. *Nota storica sul divisionismo*, in “Itinerario umano nell’arte”, Parenti, Firenze 1957.

Kane W.M. *Neo-Impressionism in New York City*, in «The Burlington Magazine», vol. 110, n. 784, Burlington Magazine Publications Ltd, Londra luglio 1968.

Bucarelli P. *Previati, teorico e trattatista del divisionismo*, in “Gaetano Previati (1852-1920)” catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, luglio- ottobre 1969), Siaca Arti Grafiche, Cento 1969.

Poggialini Tominetti M. *La mostra del Divisionismo alla permanente*, in «Arte Lombarda», vol. 15, n. 2, Milano 1970.

Poggialini Tominetti M. *Un decennio di studi sul Divisionismo Italiano*, in «Arte Lombarda», vol. 50, Milano 1978.

Fineberg J. *Les tendances nouvelles, The Union Internationale des Beaux-Arts, des lettres, de sciences et de l’industrie and Kandinsky*, in «Art History», vol. 2, n. 2, giugno 1979.

Dragone A. *Le arti visive*, in “Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880-1980”, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980.

De Lorenzi G. *Ugo Ojetti e “Il Marzocco”*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia 1992”, serie III, vol. 22, n. 4. Pisa 1992.

Pontiggia E. *La Milano dei futuristi*, in «Ars», anno II, n. 7, Milano luglio 1998.

Guglielmetti A., Sonderegger C., Pernigotti P. (a cura di), *Documenti di un’amicizia artistica: il carteggio Edoardo Berta - Giuseppe Pellizza (1887-1905)*, in «Archivio storico ticinese», anno XXXVIII, n. 129, Bellinzona, giugno 2001.

Fraquelli S. *Italian Divisionism 1890-1910*, in «The Burlington Magazine», vol. 145, n. 1206, Burlington Magazine Publications Ltd, Londra settembre 2003.



Galli M. *Il socialismo della bellezza: il carteggio Pellizza - Onetti*, in «Oltre: Bimestrale di cultura, ambiente e turismo», anno XIII, n. 81, maggio 2003, Edo Edizioni, Voghera 2003.

Red. *I Divisionisti stavolta convincono la critica*, in “Il Sole 24 ore. ArtEconomy24”, sabato 14 aprile 2012.

Marquez L. *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica», rivista online, 2013.

Lacagnina D. *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza*, in «Studi di Memofonte», rivista semestrale online, n. 13, Firenze 2014.

Piccenì S. *Alba d'inverno di Cesare Maggi* in “Pittori divisionisti in Valtellina: Pellizza, Morbelli, Longoni”, relazione della conferenza, Teglio, sala “Tellina Vallis”, 13 agosto 2018.

Piccenì S. *Le esposizioni segantiniane nelle lettere di Giuseppe Pellizza*, in A. Tiddia (a cura di), “Segantiniana. Studi e ricerche vol. III”, Editore Museo Alto Garda e MART, Rovereto 2019.

## **Volumi e cataloghi**

Stoppani A. *Il Bel Paese*, Tipografia Giacomo Agnelli, Milano 1876.

*Opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1898-99. Catalogo, anno sociale LII*, Tip. Flli. Bencini, Firenze 1898.

*Terza Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1899. 22 aprile-31 ottobre. Catalogo illustrato*. Premiato stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1899.

*Comitato per le onoranze di G. Segantini - Esposizione di alcune opere di G. Segantini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, novembre - dicembre 1899), Capriolo e Massimino, Milano 1899.

Aa.Vv. *La Quadriennale. Arti e Lettere*, Renzo Streglio & C. Torino 1902.

*Catalogo delle esposizioni collettive di G. Previati, E. Gola, L. Conconi, A. Tominetti, C. Fornara, F. Minozzi, C. Maggi, C. Ravasco scultore, Gottardo e Mario Segantini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, dicembre 1902 - gennaio 1903), Tipografia G. Martinelli & C., Milano 1902.

*Prima Esposizione Quadriennale 1902, Catalogo illustrato*, Tipografia Roux e Viarengo, Torino 1903.

*Esposizioni: Società Promotrice delle Belle Arti. Esposizione LXII. Catalogo*, Soc. Promotrice, Torino 1903.

Previati G. *La tecnica della pittura*, Fratelli Bocca, Torino 1905.

*Esposizione LXIV. Catalogo anno 1905*, Torino, Soc. Promotrice delle Belle Arti, Tip. Roux e Viarengo, Torino 1905.

Pica V. *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, Bergamo 1905.



Previati G. *I principi scientifici del divisionismo: la tecnica della pittura*, Fratelli Bocca, Torino 1906.

*Inaugurazione del nuovo valico del Sempione. Esposizione di Milano 1906. Mostra nazionale di belle arti. Catalogo illustrato*, a cura del comitato esecutivo. Capriolo e Massimino, Milano 1906.

Pica V. *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche Editore, Bergamo 1907.

Rossi-Sacchetti V. *I Pittori Divisionisti Italiani a Parigi*, Società Dante Alighieri, Comitato di Parigi, 1907.

*Seconda Esposizione Quadriennale: 1908*, Catalogo, Società Promotrice delle Belle Arti Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1908.

Pica V. *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo 1908.

Vitelli E. *L'Arte alla VII biennale di Venezia*, Società Tipografico-Editrice Nazionale, Torino 1908.

*Catalogo delle Opere d'Arte. 60° Esposizione*. Società di Belle Arti in Genova 1909.

Ogetti U. *VIII Esposizione Internazionale d'arte in Venezia 1909. Note critiche*, fasc. II, F.lli Treves Editori, Milano 1909.

Ogetti U. *I capricci del Conte Ottavio*, vol. II, F.lli Treves, Milano 1910.

*Catalogo della mostra di belle arti: Esposizione internazionale di Roma*, Istituto italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1911.

Ogetti U. *Ritratti di artisti italiani*, Tip. F.lli Treves, Milano 1911.

Pica V. *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Italiano Arti Grafiche editore, Bergamo 1912.

*X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Premiate officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1912.

Previati G. *Della pittura: tecnica ed arte*, Fratelli Bocca, Torino 1913.

*XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. 1914. Catalogo. Terza edizione definitiva*, premiato stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1914.

Beduschi M. *Prima Esposizione della Probitas*. Roma MCMXIV, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914.

Rava M. *L'ottantatreesima Esposizione della Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma MCMXIV*, Editori Alfieri & Lacroix, Milano 1914.

Cecchi E. *Pittura italiana dell'Ottocento*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 1926.

Somarè E. *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, L'esame, Milano 1928.

Ogetti U. *La pittura italiana dell'Ottocento*, Bestetti & Tumminelli, Roma 1929.

Ogetti U. *Ottocento, novecento e via dicendo*, Mondadori, Milano 1936.

Aa.Vv. *Mostra personale di Cesare Maggi alla Galleria Lombardi: catalogo Marzo 1937*, Galleria Lombardi, Torino 1937.

- Longhi R. *Carlo Carrà*, Hoepli, Milano 1937.
- Scaglia R. *Mostra commemorativa di Giuseppe Pellizza da Volpedo, Salone de "La stampa"*, marzo 1939 XVII, La stampa, Torino 1939.
- Somarè E. *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1944.
- Aa.Vv. *Iconografia pittorica dell'Ottocento italiano*, Grafitalia, Milano 1942.
- Calzini R. *Carlo Fornara*, Editore Amilcare Pizzi, Milano 1949.
- Pallucchini R. et al. *XXIV Biennale di Venezia. Catalogo*, Alfieri Editore, Venezia 1952.
- Aa.Vv. *Futur.Balla*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Contemporanea, dall' 8 novembre 1952), Ed. della Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze 1952.
- Bonous Maoli A.M. *Cesare Maggi. Cenni biografici*, Tipografia teatrale e commerciale, Torino 1953.
- Mensi A. (a cura di), *Giuseppe Pellizza da Volpedo 1868-1907*, catalogo della mostra (Alessandria, Pinacoteca Civica, 12 luglio - 30 settembre 1954), Tipografia Ferrari Occella, Alessandria 1954.
- De Grada R. *Itinerario umano nell'arte*, Parenti, Firenze 1957.
- Dragone A. *Matteo Olivero pittore*, Comitato Pro Saluzzo e le sue Valli, Saluzzo 1959.
- Dragone A. et al. *Figure e paesaggi di Cesare Maggi: mostra personale*, Ass. Piemonte artistico culturale, Torino 1959.
- Taccani R. (a cura di), *50 anni d'arte a Milano. Dal divisionismo ad oggi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 31 gennaio - 15 marzo 1959), casa editrice Vallardi, Milano 1959.
- Petrucchi C.A. *Cesare Maggi*, Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1961.
- Tea E. *Angelo Barabino*, Soc. "Pro Julia Dertona" per gli studi di storia, arte ed economia nel Tortonese, Colombi, Milano 1961.
- Drudi Gambillo M., Fiori T. (a cura di), *Archivi del futurismo*, De Luca Editori d'arte, Roma 1962.
- Rocchiero V. *Scuola grigia genovese ed altri valori ottocenteschi*, Centenario della Scuola grigia, Galleria d'arte Sant'Andrea, Genova 1963.
- Ballo G. *La linea dell'arte italiana: dal simbolismo alle opere moltiplicate*, vol. I, Edizioni Mediterranee, Roma 1964.
- Piceni E., Reberschak S. (a cura di), *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento*, prima edizione, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1964.
- Severini G. *La vita di un pittore*, Edizioni di Comunità, Milano 1965.
- Ragghianti C.L. et al. *Arte Moderna in Italia 1915-1935*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio - 28 maggio 1967), Marchi e Bertolli Ed. Firenze 1967.
- Bellonzi F. *Il Divisionismo nella pittura italiana*, Fabbri, Milano 1967.
- Fiori T. (a cura di), Bellonzi F. (saggio introduttivo), *Archivi del divisionismo*, Officina Edizioni, Roma 1968.

Paglieri S. *Eugenio Olivari e il suo tempo. Pittura ligure tra Ottocento e Novecento*, Tolozzi Ed. Genova 1969.

Argan G.C. *L'arte Moderna*, I ed. Sansoni per la scuola, Firenze 1970.

Aa.Vv. *Mostra del Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 17 marzo - 30 aprile 1970), Arti grafiche E. Gualdoni, Milano 1970.

Poggialini Tominetti M. *Angelo Morbelli*, La Rete, Milano 1971.

Rocchiero V. *Maestri divisionisti in Liguria*, Liguria Editore, Genova 1971.

Birolli Z. (a cura di), *Altri inediti e apparati critici. Umberto Boccioni*, Feltrinelli, Milano 1972.

De Marchis G. (a cura di), *Giacomo Balla (1871-1958)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 23 dicembre 1971 - 27 febbraio 1972), Ed. De Luca, Roma 1972.

Capuana L., Luti G. (a cura di), *Gli ismi contemporanei: verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Fabbri, Milano 1973.

Barocchi P. *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Volume 2 - Dal Divisionismo al Novecento*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina e Firenze 1974.

Scotti A. (a cura di), *Catalogo dei manoscritti di Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza*, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 1974.

Poggialini Tominetti M. *Angelo Barabino*, Teca, Torino 1974.

Marini G.L. *Matteo Olivero, 31 opere scelte e inedite*, Il prisma, Cuneo 1979.

Rocchiero V. *Scuole, gruppi, pittori dell'Ottocento ligure*, Sabatelli Editore, Genova 1981.

*900 piemontese. Omaggio a Cesare Maggi, opere provenienti da raccolte private e dalle famiglie degli artisti*, Galleria d'Arte Fogliato, Impronta, Torino 1981.

Bruno G. *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*, Stringa Editore, Genova 1982.

Caramel L. (a cura di), *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra (Alessandria, Palazzo Cuttica 3 aprile - 16 maggio 1982), Mazzotta, Milano 1982.

Marini G.L. *Cesare Maggi*, Il prisma, Cuneo 1983.

Durbè D., Piceni E. (a cura di), *Annuari di economia dell'arte. I dipinti dell'Ottocento italiano*, Allemandi & C. 1983.

Longhi R. *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966*, Sansoni, Firenze 1984.

Rea F. *Carlo Prada (1884-1960)*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 22 settembre - 21 ottobre 1984), Ist. Grafico Litostampa, Milano 1984.

Bruno G. *Eugenio Olivari*, Sagep, Genova 1987.

Parma E., Galassi M.C. *La scultura a Genova e in Liguria: dal Seicento al primo Novecento*, Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1987.

Zeri F. *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*, Einaudi, Torino 1989.

Aa.Vv. *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile - 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990.

- Belli G., Rella F. (a cura di), *L'età del divisionismo*, Electa, Milano 1990.
- Miraglia M. e Fondazione De Fornaris, *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Allemandi, 1990.
- Falzone del Barbarò M., Zannier I. *Fotografia: luce della modernità: Torino 1920/1950: dal pittorialismo al modernismo*, Alinari 1991.
- Gian Ferrari C., Poli F. (a cura di), *Il colore del lavoro: il lavoro come oggetto e come soggetto nella pittura italiana fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Torino, Milano e Piacenza, 1991 - 1992), Electa, Milano 1991.
- Maltese C. *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Einaudi, Torino 1992.
- Alyson S., Burn B., Tinterow G. *The New Nineteenth-Century European Paintings and Sculpture Galleries*, MoMA, Meridian Printing, New York 1993.
- Aa.Vv, *Pittura lombarda del secondo Ottocento. Lo sguardo sulla realtà*, catalogo della mostra (Milano, Fiera, Padiglione 2, 28 ottobre - 11 dicembre 1994), Electa, Milano 1994.
- Marini G.L. *Matteo Olivero*, catalogo della mostra (Saluzzo, 17 settembre - 2 ottobre 1994), Il prisma, Cuneo, 1994.
- Biscottini P. (a cura di), *Arte a Milano 1906-1929*, catalogo della mostra (Milano, Fiera, Padiglione 35, 24 novembre 1995 - 7 gennaio 1996), Electa, Milano 1995.
- De Micheli M. *Carte d'artisti. Vol. 1: Dal neoclassicismo al simbolismo. Lettere, confessioni, interviste*, Bruno Mondadori, Milano 1995.
- Ginex G. *Emilio Longoni: catalogo ragionato*, F. Motta, Milano 1995.
- Maggio Serra R. *Intorno al 1902: pittura italiana e straniera delle riserve della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, Pozzo, Moncalieri 1995.
- Tedeschi F. *Il Futurismo nelle arti figurative (dalle origini divisioniste al 1916)*, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1995.
- Thomas S. *L'uomo e la natura*, Einaudi, Torino 1995.
- Giubilei M.F., Sborgi F., Ragazzi F. *Presenze Liguri Alle Biennali Di Venezia, 1895-1995: Genova, Palazzo Ducale, 5 ottobre-26 novembre 1995*, Tormena, Genova 1995.
- Marini G.L. (a cura di), *Cesare Maggi: un divisionista in Valle d'Aosta*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 15 dicembre 1997 - 3 maggio 1998), Editoriale Giorgio Mondadori, 1997.
- Agnellini M. *Ottocento italiano: pittori e scultori: opere e mercato*, De Agostini, Novara 1998.
- Découltot E., Foucart B., Joutard P., Roethlisberger M., Vescovo M. *Le seduzioni della montagna: da Delacroix a Depero*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 1 luglio - 27 settembre 1998), Electa, Milano 1998.
- Quinsac A.-P. et al. *Carlo Fornara: un maestro del divisionismo*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 3 dicembre 1998 - 28 febbraio 1999), Skira, Milano 1998.
- Guglielmetti A. (a cura di), *Edoardo Berta, Artisti nel Ticino*, Edizioni della Banca dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 1999.

Mazzocca F. (a cura di), *Gaetano Previati (1852-1920): un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile - 29 agosto 1999), Electa, Milano 1999.

Crispoliti E. (a cura di), Bignami S. *I colori del tempo: un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori del XIX e del XX secolo*, Compagnia di San Paolo, Torino 2000.

Fagiolo dell'Arco M., Pacini P., Ferrario R. *Giuseppe Pellizza e Giacomo Balla, dal Divisionismo al Futurismo*, catalogo della mostra (Cortina, 9 agosto - 3 settembre 2000, Prato 14 - 22 settembre 2000, Milano, 27 settembre- 30 ottobre 2000), Farsettiarte, 2000.

Bianchi M., Sonderegger C., Scotti A. *Edoardo Berta (1867-1931)*, catalogo della mostra (Bellinzona, Civica galleria d'arte Villa dei Cedri, 30 marzo - 12 giugno 2000), Città di Bellinzona, 2000.

Piantoni G., Pinget A. (a cura di), *Italie: 1880-1910: arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001, Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), U. Allemandi Editore, 2001.

Dragone P. (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte, Arte e cultura figurativa 1895-1920*, UniCredit, Torino 2003.

Marini G.L. (a cura di), *I divisionisti piemontesi da Pellizza a Balla*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 14 agosto - 26 ottobre 2003), Silvana, Cinisello B. 2003.

Miracco R. *Painting light: italian divisionism 1885-1910*, catalogo della mostra (Londra, Estorick Collection of modern italian art, 4 giugno - 7 settembre 2003), Mazzotta, Milano 2003.

Sottomano F., Galli M. *Luigi Onetti: a trentacinque anni dalla scomparsa*, catalogo della mostra (Lu, chiesa di S. Giacomo, 31 maggio - 30 giugno 2003), Galleria d'arte La Finestrella, Canelli 2003.

Aa.Vv. *Federico Ashton, pittore della montagna*, catalogo della mostra (Pallanza, Museo del Paesaggio, 2003), Grossi Editore, Domodossola 2003.

Marini G.L. (a cura di), *Divisionismo: il contributo dei piemontesi da Morbelli a Balla*, catalogo della mostra (Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 29 novembre 2003 - 30 marzo 2004), Studio de Bernardi, 2003.

De Grada R. (a cura di), *Morbelli e Barabino: Dalla poetica della natura all'impegno del sociale*, catalogo della mostra (Alessandria, Galleria di Palazzo Guasco, 20 marzo - 13 giugno 2004), Mazzotta, Milano 2004.

Sciolla G.C. (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Skira, Milano 2004.

Bruno G., De Grada R., Poggialini Tominetti M. et al. *Angelo Barabino 1883-1950*, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono, 15 dicembre 2005 - 13 marzo 2006), Mazzotta, Milano 2005.

Hansmann M., Seidel M. (a cura di), *Pittura italiana nell'Ottocento*, Marsilio, 2005.

Ragazzi F. (a cura di), *Da Fattori a Nomellini. Arte e Risorgimento*, catalogo della mostra (Chiavari, Pinacoteca Civica di Palazzo Rocca, 18 dicembre 2005 - 19 marzo 2006), De Ferrari, Genova 2005.

Lamberti M.M. (a cura di), *Vincent Van Gogh. Lettere a un amico pittore*, Biblioteca Universale Rizzoli, 2006.

- Chaudun N. (a cura di), *Jules Bastien-Lepage (1848- 1884)*, catalogo della mostra (Parigi-Verdun, 6 marzo - 13 maggio 2007), Parigi 2007.
- Quinsac A.-P. (a cura di), *Carlo Fornara. Il colore della valle*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 30 giugno - 20 settembre 2007), Mazzotta, 2007.
- Tompkins Lewis M., Nord P. *Critical readings in Impressionism and Post-Impressionism: an anthology*, University of California Press, Los Angeles 2007.
- Cioffi R., Rovetta A. *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, Università cattolica del Sacro Cuore, V&P, Milano 2007.
- Beringheli G. (a cura di), *Dizionario degli artisti liguri, pittori, scultori, ceramisti, incisori del Novecento*, De Ferrari, Genova 2007.
- Aa.Vv. *Rivoluzione: Italienische Moderne von Segantini bis Balla*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus, 28 settembre 2008 - 11 gennaio 2009), Verlag Hatje Cantz, Zurigo 2008.
- Bolpagni P. *L'arte nell'"Avanti Della Domenica" 1903-1907*, Editore Mazzotta, Milano 2008.
- Giudici L. (a cura di), *Lettere dei macchiaioli*, Abscondita, Milano 2008.
- Ginex G. (a cura di), *Emilio Longoni: 2 collezioni*, Skira, Milano 2009.
- Selvafolta O. *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al principio di un'epoca nuova*, Comune di Milano, Biblioteca d'Arte, Milano 2009.
- Aa.Vv. *Il futurismo, la velocità e l'automobile*, Milano Palazzo della Triennale, 21 novembre 2009, monografia, AISA, Milano 2010.
- Mazzocca F., Sisi C. (a cura di), *Simbolismo in Italia*, Marsilio, Venezia, 2011.
- Mazzocca F., Zatti S. (a cura di), *La pittura italiana del XIX secolo. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Ermitage, Pavia, Castello Visconteo, 2011 - 2012), Skira, Milano 2011.
- Nicholls P. et al. *Il divisionismo: Pinacoteca Fondazione Cassa di risparmio di Tortona*, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Skira, Milano 2012.
- Cagianelli F., Matteoni D. (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 25 febbraio - 24 giugno 2012), Silvana, Milano 2012.
- Aa.Vv. *Dei monti e dei laghi. Il paesaggio lombardo nella pittura dell'Ottocento, da Piccio a Segantini*, catalogo della mostra (Brescia, Musei Civici, 2012), Bolis, Bergamo 2013.
- Marini G.L. (a cura di), *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*, AdArte, Torino 2013.
- Balloni S., Guarnaschelli A., Nomellini B. (a cura di), *Nomellini a Genova: ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Tortona 2014.
- Bernagozzi D. *Matè: vita solitaria e randagia del pittore Matteo Olivero*, Primalpe, Cuneo 2014.
- Lecci L., Manfredini M. (a cura di), *Prima e dopo il 1909. Riflessioni sul Futurismo*, atti della giornata di studi, Genova, Università degli Studi, 23 febbraio 2010, Riflessi in Elicona 9, Aracne editrice, 2014.

Maspes F.L. (a cura di), *Emilio Longoni: atmosfere*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie Maspes, 18 settembre - 18 ottobre 2014), Gallerie Maspes, Milano 2014.

Mazzocca F., Giubilei M.F., Tiddia A. (a cura di), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 1 febbraio - 15 giugno 2014), Silvana, Cinisello B. 2014.

Colombo N. (a cura di), *Divisionismo tra Torino e Milano. Da Segantini a Balla*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi Ometto, 16 settembre 2015 - 16 gennaio 2016), Silvana, Cinisello B. 2015.

Degl'Innocenti M. *La patria divisa. Socialismo, nazione e guerra mondiale*, Franco Angeli, Milano 2015.

Fergonzi F. (a cura di), *Presenze toscane alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, atti del convegno, Venezia, Museo Correr, 23 ottobre 2015, Skira, Milano 2015.

Enrico A., Seitun S. (a cura di), *Natura, Realtà e Modernità. Pittura in Liguria tra '800 e '900*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Enrico, 28 novembre - 19 dicembre 2015), Enrico Galleria d'Arte, Genova 2015.

Aa.Vv. *La Montagna Dipinta. Un percorso pittorico nell'800 e nel primo '900 attraverso le collezioni private lombarde*, catalogo della mostra (Varenna, Villa Monastero, 15 giugno - 25 settembre 2016), Cattaneo, Oggiono 2016.

Anetra A. (a cura di), *Angelo Barabino: arte e pensiero*, Fondazione Cassa di risparmio di Tortona, Edo Edizioni, Voghera 2016.

Avanzi B., Ferrari D., Mazzocca F. (a cura di), *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 25 giugno - 9 ottobre 2016), Electa, Milano 2016.

Lacagnina D. (a cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2016.

Tiddia A. (a cura di), *Divisionismi dopo il Divisionismo: la pittura divisa da Segantini a Bonazza*, catalogo della mostra (Arco, Galleria Civica G. Segantini, 26 giugno - 16 ottobre 2016), Editore: MAG, Riva del Garda, MART, Trento e Rovereto 2016.

Piccenì S. *Riflessioni sul divisionismo dal carteggio tra Giuseppe Pellizza e Giovanni Segantini con alcuni inediti*, Tesi di specializzazione, Università degli Studi di Genova, A.A. 2016-2017, relatore Prof.ssa P. Valenti.

Fochessati M., Franzone G. (a cura di), *Rubaldo Merello tra divisionismo e simbolismo. Segantini, Previati, Nomellini, Pellizza*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 ottobre 2017 - 4 febbraio 2018), Sagep, Genova 2017.

Scotti A. (a cura di), *La costruzione di un capolavoro Il Ponte di Giuseppe Pellizza da Volpedo*, catalogo della mostra (Volpedo, Studio Pellizza, 2017), Associazione Pellizza - Pinacoteca Fondazione C.R. Tortona, 2017.

Tedeschi F. *Incontri. Nuove esplorazioni nel Divisionismo*, Electa, Milano 2017.

Aa.Vv. *Ottocento in collezione. Dai Macchiaioli a Segantini*, catalogo della mostra (Novara, Castello, 20 ottobre 2018 - 24 febbraio 2019), METS percorsi d'arte 2018.

Aa.Vv. *Il mare in certi giorni è un giardino fiorito. Il mare della Liguria nelle collezioni private genovesi da Domenico Pasquale Cambiaso a Emilio Scanavino*, catalogo della mostra (Genova, Museo del Mare, 10 - 27 maggio 2018), De Ferrari, Genova 2018.

Aa.Vv. *Carteggio Pellizza - Giovanni Segantini 1894-1899*, Cattaneo Editore, Oggiono 2018.

Righi N., Forti M. *Gaetano Previati. La Passione*, catalogo della mostra (Milano, Museo diocesano, febbraio - maggio 2018), Silvana, Cinisello B. 2018.

Mazzarelli C., Rolfi Ozvald S. (a cura di), *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Silvana, Cinisello B. 2019.

Musiari A. (a cura di), *Matteo Olivero. La formazione, i temi, la fortuna*, Centro Studi Piemontesi, Albertina Press, Torino 2019.

Aa.Vv. *Divisionismo la rivoluzione della luce*, catalogo della mostra (Novara, Castello, 23 novembre 2018 - 5 aprile 2020), METS percorsi d'arte, Novara 2019.

*Asta di dipinti antichi, dell'800, del '900 e contemporanei*, Sant'Agostino Casa d'Aste, n. 177, Torino 14 dicembre 2020.

Musiari A. et al. (a cura di), *Montagne. Mito e fortuna delle Alpi occidentali tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Usseglio, Museo Civico Alpino "Arnaldo Tazzetti", 27 giugno - 26 luglio 2020), Usseglio 2020.

## SITOGRAFIA

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-2y010-0004951/>

<http://figura.art.br/revista/>